

THE BODY'S PRAISE

Blikk og tilskuerposisjon
i Benjamin Britten's
Death in Venice



Anette Forsbakk Masteroppgave i Musikkvitenskap høsten 2007
Institutt for Musikkvitenskap
Universitetet i Oslo

FORORD

Masterstudiet har uten tvil vært en krevende periode. Men mye viktigere enn det er det at det har vært en utrolig interessant og takknemmelig periode. Det er mange som fortjener en takk for at oppgaven har blitt slik den er:

Jeg vil først rette en stor takk til min veileder Ståle Wikshåland; takk for verdifulle kommentarer, gode råd og for din overbærenhet med arbeidsmetodene mine.

Takk til min kjære venninne Marie Strand Skånland som flere ganger har tatt seg tid til å lese og kommentere tekstene mine. Dine ærlige tilbakemeldinger og våre mange diskusjoner har vært svært verdifulle for meg. Takk til min gode venn Mikkel Broch Ålvik for nyttige diskusjoner, råd, hjelp til språklige formuleringer og for entusiastisk heing. Min venninne Marit-Ellen Salthammer fortjener en takk for at du gjennom hele prosessen har lest tekstene mine og kommet med tilbakemeldinger.

Takk til Ragnhild Bakkeid, som ville reise sammen med meg til Frankfurt for å se *Oper Frankfurt*s produksjon av *Death in Venice* i mars 2006. Jeg setter stor pris på at du som ”opera-jomfru” delte din opplevelse av verket med meg!

Takk til Erik Steinskog for en inspirerende og utfordrende forelesningsrekke i faget *Opera etter Wagner*, høsten 2004. Opera fikk en helt ny betydning for meg denne høsten!

Solveig Riiser og Rohan Marius Sandemo Fernando fortjener også en stor takk for alle pausene med entusiastisk heing i innspurten, og for at dere fortsatt ler av vitsene mine. Jeg vil også rette en stor takk til alle mine medstudenter ved IMV for en fantastisk studietid. En spesiell takk til ”lesesalsgjengen” for alle lunsjene, rødvinsekveldene og de alt for mange og lange kaffepausene.

Til slutt vil jeg takke familie og venner (ingen nevnt, ingen glemt) for all støtte og for at dere alltid har tro på meg.

Oslo, November 2007

Anette Forsbakk

INNLEDNING	2
DEL 1: ASCHENBACH	10
PRESENTASJONEN	11
DET HAN SER ER DET VI SER	12
<i>Møtet med Venezia</i>	<i>14</i>
<i>Sangstil</i>	<i>15</i>
ASCHENBACH OG GRIMES	16
HELTER OG IDEALER	18
<i>Phaedrus, - som bakteppe</i>	<i>18</i>
DEL 2: TADZIO	24
DET SONISKE BLIKKET	25
<i>Tadzios tema</i>	<i>26</i>
DEN ORIENTALSKE ANDRE SOM IKON	27
DEN ANDRE/ MOTSATTHET	31
DET SENSUELLE BARNET	33
BLIKKET PÅ DET FORBUDTE	34
THE BODY'S PRAISE	36
<i>Scene 7. The Games of Apollo</i>	<i>38</i>
DEL 3: REPRESENTASJONEN AV DØDEN	40
SYMBOLSK SKILDRING AV DØD: GJENNOMGANGSFIGUREN	41
<i>Traveller: "Marvels unfold!"</i>	<i>44</i>
<i>Elderly Fop: "Our love to the pretty little darlings!"</i>	<i>46</i>
<i>Old Gondolier: "The Signore will pay!"</i>	<i>47</i>
<i>Hotel Manager: "No doubt the Signore will return!"</i>	<i>48</i>
<i>Barber: "He does not fear the sickness, does he?"</i>	<i>51</i>
<i>Leader of Players: "What a lot of fools you are!"</i>	<i>51</i>
<i>Voice of Dionysus: "Receive the stranger God!"</i>	<i>52</i>
<i>Gjennomgangsfigurens karakter</i>	<i>55</i>
REALISTISK SKILDRING AV DØD	57
<i>Å navngi det ukjente</i>	<i>57</i>
DET MORALSKE FORFALLET	59
KONKLUSJON	62
BLIKK OG TILSKUERPOSISJON	62
FOKUSET PÅ DET KROPPSLIGE	63
SAMFUNNETS FORDØMMELSE	63
LITTERATUR	66

INNLEDNING

‘The Love that dare not speak its name’ in this century is such a great affection of an elder for a younger man as there was between David and Jonathan, such as Plato made the very basis of his philosophy, and such as you find in the sonnets of Michelangelo and Shakespeare.

(Oscar Wilde, 26. april 1895 i rettsaken mot ham, sitert i Hyde 1948: 236)

Eufemismen ”The love that dare not speak its name” er hentet fra diktet *Two Loves* skrevet av Lord Alfred Douglas, mannen som var Oscar Wildes elsker. I rettsaken mot Oscar Wilde blir Wilde konfrontert med spørsmålet om hva som menes med dette begrepet. Det er da han kommer med den poetiske formuleringen som etter hvert har blitt så kjent. Tematikken er velkjent. Oscar Wilde lever den ut, og blir stilt for retten for den. Platon behandler den ettertrykkelig i sin hyllest til kjærligheten i *Phaedrus*. Thomas Mann blir sagt å ha førstehånds kjennskap til den, noe som kan spores i hans novelle *Der tod in Venedig* fra 1912.¹ Dette leder oss inn på studieobjektet i denne oppgaven; Benjamin Brittens opera *Death in Venice* fra 1973. Operaens libretto, skrevet av Myfanwy Piper, beveger seg direkte inn i tematikken Oscar Wilde hyllet; kjærligheten mellom en eldre og en yngre mann.

Death in Venice er historien om den aldrende forfatteren Gustav von Aschenbach. I operaens åpningsscene får vi vite at Aschenbach har vanskeligheter med å skrive nye verker. Etter et møte med en fremmed reisende, Traveller,² på kirkegården i München, bestemmer Aschenbach seg for å reise sørover til Venezia for å søke kunstnerisk inspirasjon. I Venezia møter Aschenbach den polske unggutten Tadzio, et møte som skal vise seg å bli skjebnesvangert. Den aldrende Aschenbach ser først Tadzio som kilde til inspirasjon på bakgrunn av guttens platonske skjønnhet. Etter hvert utvikler dette seg, og når første akt avsluttes innser Aschenbach at han elsker den unge gutten. I andre akt forfølger han Tadzio rundt i Venezia, Aschenbach prøver flere ganger å få seg til å snakke med Tadzio, men han klarer det ikke. Syk av kjærlighet trosser Aschenbach varslene han får om at byen er truet av en koleraepidemi og det hele ender med at han trekker sine siste åndedrag i ensomhet på lidoen utenfor Venezia.

¹ Thomas Mann blir sagt å skulle ha møtt en polsk gutt på Lidoen utenfor Venezia i 1911, og at dette møtet blir utgangspunktet for novellen *Der tod in Venedig* (Doegowski 1987).

² Jeg har valgt å konsekvent bruke de originale rollebetegnelsene på operaens karakterer på grunnlag av at operaen ikke finnes i en norsk oversettelse.

Operaens tematikk er provoserende. Aschenbach beundrer den vakre Tadzio, forfølger ham, og fantaserer om ham. I tolkninger har det provoserende aspektet av operaen ofte blitt negert og Aschenbachs besettelse for Tadzio har blitt tolket symbolsk. På den måten kan den ”etablerte” tolkningen av operaens plot sees på som en eufemisme. Den anerkjente Britten-forskeren Donald Mitchell (1993: 117) fremstiller operaens tema som ”the capacity of beauty to destroy, above all to destroy the artist, first among the pursuers and creators of beauty”. Gary Schmidgall (1977: 331) formulerer det slik:

The plot of the story is simply the slow ruin of Aschenbach's self-esteem, and this esteem is based upon a Socratic assumption that existential and artistic truth can be grasped through the exercise of reason.

Gjennom Mitchell og Schmidgalls tolkninger fremstår operaen som et kunstverk om kunsten og den skapende kunstneren. Tadzio blir sett på som kroppsliggjøringen av den platonske ideen skjønnhet, mens Aschenbach er kunstneren som forsøker å fange denne ideen i verkene sine. Operaen er på den måten en iscenesettelse av kampen mellom det apollinske og det dionysiske, slik Nietzsche (1993) har beskrevet det i *Tragediens Fødsel*. Den Aschenbach som vi møter i første akt er en apollinsk kunstner, opptatt av skjønnhet som form, og av det som fremstår som klart og anskuelig. Når han møter Tadzio blir han henrykket ut av sin apollinske tilstand, og han gir seg over til begjæret og lidenskapen. Det er ubalansen, hans totale overgivelse til det dionysiske som til sist fører til Aschenbachs undergang.

Death in Venice er et debattert kunstverk. Det er en opera som så sent som i 1989 ble sensurert på grunn av sitt homoerotiske innhold; *Glyndebourne Touring Operas* produksjon av *Death in Venice* ble bannlyst fra skoler i fylkene Kent og East Sussex i England (Doctor 2006). Philip Brett har uttalt om denne sensuren:

The way to combat the present bigotry (the only one that can be officially indulged in Western societies which have banned racism and sexism, and that has recently intensified because of AIDS) is surely not to reinterpret homosexually oriented works like Brit[t]en's operas as 'actually' about something else altogether, but to insist on their relevance to questions of sexuality and politics (sitert i Doctor 2006: 235-6).

Brett påpeker noen viktige poenger som er betegnende for både hans bidrag til Britten-forskningen og som pioner for den nå etablerte retningen innenfor musikkvitenskapen som baserer seg på kjønnsforskning. Brett insisterer på operaens

konnoterende evne; dens mulighet til å formidle og debattere noe som ligger utenfor operascenens avgrensede verden. Nettopp ved å ta tak i de elementene som enkelte forskere har funnet støtende kan *Death in Venice* inngå i en diskurs om annethet, seksualitet og politikk.

Death in Venices homoerotiske innhold representerer en konflikt på to nivåer. For det første berører den komponisten Britten eksistensielt, han var selv homofil og opptatt av problematiseringen av forholdet mellom menn, noe som stadig kommer til uttrykk i operaene hans. For det andre berører konflikten musikkvitenskapen, som historisk sett har ignorert det homoerotiske som en relevant tematikk i forhold til operastudier og til Britten. På begge nivåene foreligger det en negasjon; en motvilje mot å debattere den homoerotiske tematikken gjennom å ignorere den. Denne oppgaven vil vektlegge den homoerotiske tematikken, og jeg mener å kunne vise at denne innfallsvinkelen inneholder et viktig perspektiv i forståelsen av *Death in Venice*.

Det har blitt kalt en ”åpen hemmelighet” at Benjamin Britten var homofil (Brett 2006, Doctor 2006, Carpenter 1992). Han hadde siden midten av 1950-tallet levd i partnerskap med Peter Pears, tenoren som *Death in Venice* er dedikert til, og rollen som Aschenbach er skrevet for. Ifølge britisk lov var homoseksuell praksis straffbart frem til 1967. Britten hadde på den måten selv erfaringer med det som Wilde betegnet som ”the love that dare not speak its name”, en erfaring som kommer til uttrykk i flere av hans operaer.³

Det er mange paralleller mellom Brittens eget liv og hans verker. Jeg har påpekt homoseksualitet, videre er det også kjent at han selv stiftet nære vennskap til flere unge gutter, noe John Bridcut (2006) har vist i sin bok *Britten's Children*.⁴ Mitt formål er på ingen måte å spekulere i rykter om at Britten var pedofil. Jeg trekker dette elementet av Brittens liv frem fordi jeg tror det kan ha en betydning for operapublikummets blikk på operaen. Når jeg som publikum setter meg ned i publikumsetet etter å ha lest Bridcuts bok, der han beskriver hvordan Britten idealiserer unge gutter, vil dette påvirke min tolkning av et verk som i så stor grad er sentrert rundt dette temaet. Britten (1978) selv hevdet at man ikke kan separere

³ I tillegg til *Death in Venice* bli den homoerotiske tematikken behandlet i *Peter Grimes*, *Billy Budd*, *The Turn of the Screw*, *Albert Herring*, *A Midsummer Nights Dream* og *Owen Wingrave* (Brett 2006).

⁴ Humphrey Carpenter (1992) var den første til å behandle dette temaet i sin biografi om Britten.

kunstnerens liv fra kunsten, den vil alltid være inspirert av kunstnerens erfaringer. På samme måte vil også publikum være farget av sine erfaringer.

I 1977 ble Philip Bretts artikkel *Britten and Grimes* utgitt. Denne artikkelen er den første som vektlegger seksualitet i forhold til Brittens musikk, et tema som er gjennomgående i Bretts artikler. Jenny Doctor (2006) hevder at de etablerte Britten-forskerne var med på å opprettholde Brittens seksualitet som et ikke-tema når de forfektet irrelevansen av seksualitet som tematikk i forhold til Brittens musikk. Mitchell (1993: 115) skriver:

I am certain myself that a simplistic, homoerotic interpretation of [Billy] Budd – stripped of its psychological veneer, it would reduce Budd to the level of soap-opera, with an all-male-cast.⁵

Mitchell forfekter et syn på at seksualitet er en irrelevant tematikk og at den også vil *redusere* operaens verdi som kunstverk. Det er ikke homoseksualitet som tematikk *i seg selv* som er Bretts fokus når han skriver om Britten, men konsekvensene av homoseksualitet, fremfor ”fenomenet” homoseksualitet. Gjennom dette fokuset har Brett (2006) vist hvordan Brittens egne erfaringer har gjort han i stand til å formidle de sosiale erfaringene og psykologiske effektene av homoseksualitet (Brett 2006).

Musikkvitenskap kan kalles en konservativ vitenskap. Mens andre humanistiske og samfunnsvitenskapelige fag har omfavnet innfallsvinklene hentet fra kjønnsforskning som en likeverdig akademisk underdisiplin, har musikkvitenskapen lenge negert dette området, og da spesielt innenfor klassisk musikk (McClary 2006). Karakteristisk for Bretts (1994 b: 373) måte å skrive på responderer han på kritikken med en velformulert ironisk bemerkning:

Of course there is no “lesbian and gay musicology”: anything quite so serious as musicology is already self-defined as heterosexual beyond all hope of recall.

Gjennom sine artikler om Britten har Brett verifisert både en homoerotisk interpretasjon av Brittens operaer spesielt, og homoforskning⁶ som en innfallsvinkel til musikkvitenskap generelt. Susan McClary (2006: 4) gir Philip Brett en stor del av æren for å ha introdusert homoforskning i musikkvitenskapen:

⁵ Philip Brett refererer også til dette sitatet i artikkelen *Are You Musical?* (1994b: 370).

⁶ Jeg bruker ”homoforskning” som en oversettelse av den engelske betegnelsen ”gay and lesbian studies”.

Philip is most widely remembered, however, for his pioneering efforts in introducing gay studies into musicology. At the peak of his career, he courageously – and over the indignant protest of colleagues – initiated the field of gay and lesbian musicology, now a thriving subdiscipline.

Seksualitet i opera henger nært sammen med de fremstilte kroppene, som iscenesettelsen av seksualiteten. På denne måten blir *det vi ser* svært viktig for hvordan vi som publikum fortolker operaforestillingen. Opera en performativ kunstform, skapt for å være audiovisuell. Den mister betydningen sin idet den ikke lengre er en scenekunst, men transformeres til en audiosensorisk kunstform, som om det skulle være autonom musikk. Det er heller ikke bare de auditive og de visuelle elementene som spiller inn på publikums forståelse av stykket. Operahusets atmosfære, lukt og den kroppslige følelsen av å være tilstede under oppsetningen (er setene behaglige, lukter sidemannen for sterkt av parfyme?) spiller også inn på opplevelsen. Disse elementene har jeg imidlertid valgt å se bort fra i denne oppgaven.

Det kroppslige fokuset i *Death in Venice* er så viktig at jeg nærmest kan påstå at verkets antagonist, Tadzio, ikke har noen mening utenom iscenesettelsen. Tadzio representeres av en ballettdanser, hans rolle er i stor grad basert på det visuelle og kroppslig. Den tekstlige beskrivelsen fokuserer på den fysiske skjønnheten hans. Rollen er nærmest en bekreftelse av operaen som en audiovisuell scenekunst. Tadzios dansende rolle har blitt kritisert fra flere hold. Blant annet påstår Schmidgall (1977: 352) at representasjonen av Tadzio som ballettdanser er operaens største svakhet:

Perhaps the problems presented by a visible Tadzio will serve to make *Death in Venice* an opera far more effective for the armchair listener, who alone can imagine for himself the ravishing, fatal summoner.

Jeg har argumentert for en visuell innfallsvinkel til opera. Joseph Kerman (1988) forfekter musikkens rolle som det mest essensielle elementet i opera. Musikken genererer dramaet og vil på denne måten styre det vi som publikum ser. Kerman påpeker at musikken har tre hovedfunksjoner i opera; definering av karakterene, generering av handlingen og å etablere en atmosfære.⁷ Disse tre elementene er sentrale i min lesning av *Death in Venice*, og vil fungere som et overordnet prinsipp for hele oppgaven.

⁷ Kerman (1988: 215) bruker betegnelsene ”defining character, generating action, and establishing atmosphere”.

Opera handler i stor grad om å fremstille typer på scenen. Sander Gilman (1985) har tatt for seg konstruksjonen av stereotyper i sin bok *Difference and Pathology: Stereotypes of sexuality, race, and madness* (1985). Konstruksjonen av en stereotypi er ifølge Gilman basert på menneskets trang til å kategorisere, og henger sammen med hvordan vi selv skaper vår egen identitet. I barnets prosess med å skape sin identitet blir forskjellene til det som er annerledes essensielt for å forstå det som er selvet, eller skape selvet. Forskjellene blir videre det vi definerer de andre ut fra, og her skapes et skille mellom jeg-et og ikke-jeg-et, mellom oss og "de Andre".

Vi kategoriserer rollefigurene i en opera; vi skaper en identifikasjon med hovedrollen og ser på de andre figurene som de Andre ut fra dette ståstedet. Laura Mulvey (1989) har vist hvordan et filmpublikum gjerne identifiserer seg med den *mannlige* hovedrolleinnhaveren og på den måten deler hans mannlige blikk på handlingen og de andre rollekarakterene. I *Death in Venice* identifiserer vi som publikum oss med Aschenbach, og adopterer dermed hans mannlige blikk på handlingen. Ikke bare fordi han er verkets protagonist, men fordi han også deler blikket sitt med oss gjennom sin rolle som jeg-person. Vi får på denne måten en privilegert tilgang til jeg'ets tolkninger av handlingen. Tadzio fremstår på denne måten som Aschenbachs Andre, og blir den som Aschenbach projeksjoner annetheten på.

Annethet og distinksjoner er stikkord som i stor grad er beskrivende for hele operaen. Som jeg tidligere var inne på kommer det til uttrykk i kampen mellom den apollinske og det dionysiske, og det uttrykkes i forholdet mellom Aschenbach og Tadzio, som Jeg'et og den Andre. Men annetheten og distinksjonene uttrykkes også musikalsk, gjennom de eksotiske referansene som er betegnende for *Death in Venice's* musikk.⁸ I tillegg til et tradisjonelt operaorkester benytter Britten seg av en utvidet perkusjonsgruppe, som et gamelanorkester i orkesteret.⁹ På denne måten skaper Britten en assosiasjon til noe eksotisk, et uttrykk som underbygges gjennom

⁸ Dahlhaus (1989 b: 302) definerer eksotisme som: "the attempt to add a musical dimension to a depiction, on stage or in literature, of a remote and alien milieu". Videre påpeker han musikalske elementer som frembringer dette: "pentatonicism, the Dorian sixth and Mixolydian seventh, the raised second and augmented fourth, non-functional chromatic coloration, and finally bass drones, ostinatos, and pedal points as central axes" (ibid: 306).

⁹ Gamelanorkesteret i *Death in Venice* består av: 2 skarptrommer, 2 tenortrommer, 2 basstrommer, 3 tomtrommer, 3 kinesiske trommer, lilletromme, stemt tromme (C), ett par cymbaler, 2 suspenderte cymbaler, ett par små cymbaler, tamburin, treblokk, triangel, 2 visper (stor og liten), 2 stemte gonger, 2 tamtammer (stor og liten), vindmaskin, klokker, klokke-tre, crotales (stemt cymbal), vibrafon, 2 klokkespill, 2 xylofoner, marimba (fra partituret, Britten 1973).

eksotisme også i de orkesterinstrumentene som ikke umiddelbart forbindes med noe eksotisk.

Operasjangeren er i sin natur en hybrid kunstart. For meg er det da helt unaturlig å skulle velge en tilnærming som utelukkende forholder seg til elementer av opera, slik en ren musikalsk tilnærming ville blitt. Jeg har frimodig brukt teorier fra andre felt enn mitt eget i denne oppgaven. Med utgangspunkt i litteratur innenfor tverrfaglige operastudier, har veien videre tatt meg med inn i felt som kjønnsforskning, psykoanalyse, filosofi, poststrukturalisme, postkolonialisme, filmteori og medisinsk historie. I min interpreterende analyse av operaen vil jeg ta utgangspunkt i de fremstilte representasjonene. På denne måten vil det visuelle være en viktig del av min forståelse av operaen, og vil igjen være merket av de oppsetningene jeg har sett av operaen.¹⁰

Jeg har valgt å dele inn oppgaven i tre deler, hvor hver av delene er viet en av operaens karakterer. I del 1 tar jeg for meg operaens protagonist, Aschenbach. Jeg vil vektlegge hvordan han presenterer seg selv for oss. Gjennom Aschenbachs jeg-perspektiv får vi som publikum et privilegert innfallsvinkel til handlingen. Protagonisten formidler sin forståelse og interpretasjon av handlingene rundt ham for oss som publikum. På den måten får vi del i hans blick på handlingen, og på de personene han møter. Aschenbachs blick er i stor grad formet av hans idealer. Han fremstår nesten prototypen på en hardtarbeidende apollinsk kunstner, som i mange år har fortrenget sine lyster til det dionysiske.

I del 2 tar jeg for meg Aschenbachs antagonist, Tadzio. Også i denne delen blir Aschenbachs blick sentralt. *Hvordan* ser Aschenbach på Tadzio, og hvordan aksentueres dette til oss som publikum gjennom det tekstlige, det visuelle og det musikalske? De eksotiske elementene i musikken som karakteriserer Tadzio vil her bli sentrale, kan de si oss noe mer om Aschenbachs blick på Tadzio?

I oppgavens siste del tar jeg for meg tematikken død. Her vektlegger jeg hvordan døden blir en uunngåelig skjebne for Aschenbach, og at denne skjebnen forfølger ham helt fra første scene. Skjebnen manifesterer seg i en gjennomgangsfigur, representert

¹⁰ Disse oppsetningene er *Oper Frankfurt*s produksjon av *Death in Venice*, 5. Mars 2006, *Glyndebourne Touring Operas* dvd-produksjon, på *Arthouse Musik* (1990) og Tony Palmers dvd-innspilling i samarbeid med London Trust Cultural Productions (1981).

av en baryton i til sammen syv forskjellige roller i operaen. Jeg vil forsøke å vise hvordan Britten ved hjelp av spill på forskjellige virkelighetsnivå klarer å etablere en rollekarakter som til samme tid er en enhetlig karakter, men også syv forskjellige roller i operaen. Disse syv rollene er: Traveller, Elderly Fop, Old Gondolier, Hotel Manager, Barber, Leader of Players og Voice of Dionysus. Fra dette beveger jeg meg inn på hvordan den dødelige koleraen kan sees på som en konsekvens av Aschenbachs handlinger.

DEL 1: ASCHENBACH

Operaens åpningsscene tar oss med rett inn i handlingen, og rett inn i protagonisten Aschenbachs verden. Han presenterer seg i første scene, og fra da av er han tilstede i hver eneste av operaens 17 scener. Peter Evans (1996: 535-6) påpeker dette:

Few operas have trust on to a singer a burden as exclusive as which Aschenbach carries. He is rarely off the stage, and then for the briefest of periods, while no action of any other character has any meaning independently of him. Yet this centrality does not mean that he dominates the events of the opera; rather is he dominated by them.

Hele handlingsforløpet er basert på Aschenbachs rolle i verket. Men som Peter Evans bemerker, betyr ikke dette at protagonisten styrer hendelsene, men slik som jeg kommer inn på flere ganger i oppgaven, blir Aschenbach styrt av kreftene som ligger utenfor han. Det handler om på hvilken måte vi som publikum blir styrt til å se operaen gjennom Aschenbach. Dette første kapittelet er viet protagonisten og hvordan fremstillingen av ham blir utslagsgivende for på hvordan måte publikum oppfatter verket. Hva lærer vi om ham, og hva har dette å si for publikums interpretasjon av operaen? Fokuset vil i stor grad ligge på Aschenbachs forhold til idealer. Hvilke idealer har han, hvordan uttrykkes dette og hvilke konsekvenser får det? Som Evans er inne på, blir Aschenbach i stor grad påvirket av handlingene som skjer *rundt* ham, uten at han selv er direkte delaktig i dem. Dette elementet tatt i betraktning, vil jeg også se på hva som påvirker Aschenbach, det være mennesker han treffer, hendelser som finner sted eller inntrykk han får, et element som også kan sies å være gjennomgående for hele oppgaven.

Til å begynne med vil jeg gå inn på hvordan hovedpersonen i denne operaen blir utgangspunktet for hvordan vi som publikum ser, eller interpreterer, operaen. Gjennom å gå inn på den musikalske karakteriseringen av Aschenbachs møte med byen Venezia vil jeg forsøke å vise hvordan dette kommer til uttrykk. Den musikalske fremstillingen av Venezia blir for publikum en parallell til hvordan Aschenbach møter byens atmosfære. Videre vil jeg se nærmere på de forskjellige sangstilene som Aschenbach uttrykker seg gjennom. Tanken er grunnet i Kermans (1988) teori om at operaens karakterer uttrykker sin personlighet gjennom sangen. Ved å se på de

symbolske aspektene av sangstilene som Aschenbach uttrykker seg gjennom vil jeg da få tilgang til dybdene i hans personlighet.

Philip Brett (2006) har i sin reflekterte analyse av tittelkarakteren i Britten's *Peter Grimes* vist hvordan Grimes' annethet blir artikulert i operaen. Denne analysen ligger til grunne når jeg videre ser på likhetene mellom karakteriseringen av Peter Grimes og Aschenbach.

Aschenbachs idealer er et annet viktig element i operaen, hva er det han streber etter? Jeg vil ta utgangspunkt i Platons *Phaedrus* for å forsøke å gi en forklaring på dette. I oppgavens innledning benyttet jeg et sitat av Oscar Wilde der han påpekte hvorledes han så sammenhengen mellom sin egen historie og den som Platon forteller om. Tematiken er den samme, hos Platon, i Wildes liv, og her i *Death in Venice*. Det omhandler kjærligheten fra en eldre til en yngre mann, betegnet av Wilde som "the noblest form of affection" (sitert i Hyde 1948: 236). Aschenbach refererer til *Phaedrus* i sine beskrivelser av den vakre Tadzio, og dette blir et av utgangspunktene for hvordan Aschenbach ser på gutten.

PRESENTASJONEN

"My mind beats on and no words come. Taxin, tiring, unyielding, unproductive – my mind beats on. No sleep restores me."¹¹ Disse er de første ordene vi hører i operaen, sunget av Aschenbach. Publikums førsteinntrykk av verkets protagonist skapes av disse ordene som forteller om hans skrivesperre og søvnløshet. Det musikalske uttrykket skifter brått i det han fortsetter: "I, Aschenbach, famous as a master-writer, succesful, hounoured, self-discipline my strength, routine the order of my days, imagination servant of my will." Til forskjell fra den første strofen, som er et lavt toneleie med et motiv basert på kromatikk, fremstår den musikalske karakteren i den andre strofen som nærmest hovmodig, partituret gir betegnelsen "Proudly – con fienza", Aschenbachs toeneleie flytter seg omtrentlig en kvint opp og han akkompagnemeres av trompeter og pauker i en tilnærmet fanfareimitasjon. Det er som han triumferende må fortelle seg selv hvem han er og hva han har oppnådd, for å avfeie den dårlige selvfølelsen og "svakhetene" som lå i hans første strofe. Uttrykket "imagination servant of my will" er spesielt verd å legge seg til merke. Forholdet

¹¹ Alle henvisninger til librettoen er hentet fra operaens partitur (Britten 1973).

mellom det apollinske og det dionysiske hos Aschenbach kommer tydelig frem, når han på denne triumferende måten forfekter sin egen hang til det apollinske idealet og at det dionysiske er dets tjener. De to første strofene sier så mye om forfatteren Aschenbach, om hvordan han ser på seg selv, og hvem han ønsker å fremstå som, to elementer som til sammen kan sies å utgjøre hans identitet. Sekvensen avsluttes med ordene "and I am at an end", ord som varsler om et kommende vendepunkt. Og parodisk nok er strofen sunget på en nedgående bevegelse, som hentet fra en lærebok i barokkens affektlære under stikkordet "død". Treffende for operaens ending entrer Aschenbach så kirkegården i München hvor han møter Traveller, noe som jeg vil komme tilbake til i kapittelet om Døden.

Kampen mellom det apollinske og det dionysiske hos Aschenbach er et av de mest sentrale temaene i operaen. I åpningsscenen blir Gustav von Aschenbachs ønske om å fremstå som den beherskede apollinske forfatteren så forfektet av ham selv at det virker påtatt. For å bruke Gary Schmidgalls ord er han "[a]n artist dedicated to the word and its power to liberate man from the bondage of his emotions" (1977: 331). Det er følelsene som er Aschenbachs hovedfiende, og det som kan komme i veien for at han skal kunne skape den perfekte, apollinske kunsten. I Aschenbachs verden er idealet det strenge og rene, eller som han sier om seg selv: "the writer who has[...] renounced bohemianism and sympathy with the outcast soul, to concentrate upon simplicity, beauty, form" (akt I, scene 4). Som tilleggsinformasjon fra Thomas Manns (2002: 5) novelle heter det at von'tet i Aschenbachs navn ble tillagt etter hans 50 års dag. Dette kan sees på som et tegn på at Aschenbach ønsker å fremstille seg selv som mer opphøyet enn han egentlig er. I tillegg er det også interessant og se hvordan han omtaler seg selv i tredjeperson, som "the Writer", eller "the Artist", et element som går igjen gjennom hele operaen og blir et bilde på hans forsøk på å distansere seg selv for å bevare kontrollen. Aschenbach frykter lidenskapens distraksjon, og kjemper en kamp i sitt indre mellom sine strenge idealer og det som han betegner som det forbudte begjæret.

DET HAN SER ER DET VI SER

Operaen som forestilling har et publikumsperspektiv, den er skapt for et publikum som er tilstede i operahuset under forestillingen. Samtidig blir komponistens grep et av de elementene som er viktigst når det gjelder å styre hva publikum skal se i

forestillingen. En måte å gjøre dette på er å vektlegge enkelte elementer, eller detaljer, og å overse andre. Hedda Høgåsen-Hallesby bruker begrepet ”operatisk kameraføring” på denne prosessen i sin masteroppgave *Frykt, fascinasjon og forførelse: Fremstillinger av den orientalske kvinnen på 1870-tallets europeiske operascene*, som en metafor inspirert av filmteori (2006). Den operatiske kameraføring omhandler de grepene komponisten benytter seg av for å styre publikums fokus, til likhet med hvordan en i film styrer kameraet. Det kan være flere måter å gjøre dette på. I del 2 av oppgaven vil jeg vise hvordan Britten ved hjelp av musikken skaper et *sonisk blikk* på Tadzio. Det karakteristiske ledetemaet som forbindes med Tadzio får en funksjon tilnærmet en følgespot, samtidig som den forteller oss *hvordan* Aschenbach ser på Tadzio.

Blikket, og hva vi ser, er et av grunnelementene for hvordan vi interpreterer operaen. Et element som er med på å bestemme hva publikum fokuserer på, eller interpreterer, er operaens *fortellerstemme*. I *Death in Venice* er det Aschenbach som er jeg-personen, og det er hans *stemme* som presenterer narrasjonen. Narrasjonen er igjen sentrert rundt Aschenbach, dette er hans fortelling, og alle hendelsene i operaen kretser omkring ham. Motsetningen ville vært at han var en utenforstående narratør, eller en bi-person som fortalte om en annens historie. Publikum ser operaen med utgangspunkt i Aschenbach; vi tar del i hans fortelling om fortellingen, og får på den måten ta del i hans følelser. Til forskjell er eksempelvis Brittens første opera *Peter Grimes* skrevet med et perspektiv slik at publikum ser og vet alt. Når lynsjestemningen bygges opp blant The Boroughs innbyggere, ser vi som publikum nettopp det. Vi får alle detaljene, og alle sidene av historien, slik at vi ser den utenfra. I *Death in Venice* vet vi aldri noe om de andre karakterenes følelser eller intensjoner, alt de foretar seg interpreteres gjennom Aschenbach, slik at vi presenteres for hans tolkninger av handlingen, altså hans virkelighetsoppfatning. Konsekvensen av dette blir da at det ikke eksisterer noe annet virkelighetsperspektiv i operaen enn Aschenbachs.

Til forskjell fra operaversjonen er Thomas Manns novelle skrevet i et tredjepersonsperspektiv, der narrasjonen blir presentert ved hjelp av en nøytral fortellerstemme. Mann forteller *om* Aschenbach. Og uttrykket blir svært annerledes. Novellen distanserer Aschenbach, ved at den er historien *om* forfatteren, mens operaen blir

Aschenbachs egen historie. Likeså skjer det en distansering i Luchino Viscontis klassiske filmversjon av den samme novellen fra 1971, ved at vi ikke i så stor grad som i operaversjonen får del i protagonistens tankeverden, men legger fokuset på hans handlinger. Her er vi inne på en av operasjangerens privilegier; muligheten til direkte formidling av følelser, noe som tradisjonelt har blitt gjort gjennom arier (Dahlhaus 1989).

Perspektivet/kameraføringen i operaen skiller seg dramatisk fra Viscontis film, noe som bidrar til at de to kunstverkenes uttrykk blir svært forskjellige. Operaens fortrinn er at den lar oss bli kjent med protagonistens indre, ved hjelp av musikken. Filmens uttrykksmåte fokuserer i stor grad på skildringen av følelsene utenfra, slik de uttrykkes av karakterene.

Møtet med Venezia

Når Aschenbach møter byen Venezia for første gang, blir også vi som publikum slått av dens storhet. I Viscontis filmatisering blir byens fysiske skjønnhet beskrevet i detalj. Og det er nettopp det som er filmmediets styrke; det bevegelige bildet, bildet som kan formidle fotografiets skjønnhet i detaljer. Opera som kunstform kommer til kort når det gjelder dette elementet. De fysiske detaljene kan vanskelig videreformidles til publikum. Opera har et annet fortrinn; hovedpersonens indre lar seg bedre formidle gjennom det operatiske språket, sangen og musikken (Kerman 1988). Når Brittens Aschenbach møter Venezia, møter vi som publikum Venezia auditivt. Vi møter *lydbildet* av Venezia som en parallell til Viscontis fysiske bilde. Venezia er tvetydig, som Aschenbach selv sier det i scene 3, scenen etter hans første møte med byen, og også et poeng som går igjen i hele operaen. Det representeres også i overturen for Venezia, (scene 2), der to musikalske ideer blir satt opp mot hverandre som om det skulle vært to tablåer. Det første tablået kan sees på som en karakterisering av vannet, med de bølgeaktige bevegelsene i stryk og treblås. Motivet fra dette tablået kommer også igjen hver gang Aschenbach reiser med gondol. Kontrasterende til dette symboliserer det andre tablået San Marco, med messingen i koralsats og perkusiv klokkeklang. På denne måten blir katedralen som dominerer det visuelle bybildet også dominerende i operaens lydbilde av byen. Klokkeklangen fra San Marco-katedralen glir inn som en del av lydbildet som karakteriserer byen og bidrar til å skape byens atmosfære, i tråd med hvordan Kerman (1988) ser på musikkens funksjon.

Sangstil

Hovedfokuset i Thomas Manns novelle er Aschenbachs indre monologer, hans tanker, drømmer og visjoner. En tradisjonell opera baserer seg i stor grad på handling og dialoger, to elementer som er mindre viktige i Manns novelle. Som Evans (1996: 256) påpeker kommuniserer Aschenbachs i stor grad bare med seg selv, han er på en måte isolert fra handlingen som foregår omkring ham.

Britten introduserer oss for Aschenbachs tankeverden helt fra begynnelsen av operaen. Aschenbachs filosofiske og strømmende tankerekker representeres av en sangstil som ligger i mellomskiktet mellom tradisjonell sang og tale. Britten skapte en ny notasjonsform, der tonehøydene er fastsatt mens rytmikken bestemmes av sangeren i en deklamerende stil, som skal ligge nærmere en strømmende tankerytme enn en talerytme. Uttrykket vil forekomme som mer impulsivt enn det mer beherskede språket man benytter i vanlig tale. Selv om denne notasjonsformen er ny for denne operaen har den en klar forankring i det tradisjonelle resitativet. Til samme tid kan denne mellomtingen mellom sang og tale assosieres til den Schönbergske *sprechgesangen*. Men i motsetning til *sprechgesangens* illusjon av realisme symboliserer det taktløse i Aschenbachs monologer noe som er ubundet og fritt. Aschenbachs indre liv er ikke underlagt de samme kravene til moral og etikette som den ytre verdens. Dermed kan han utfolde seg fritt, i sin personlige sfære, slik det også uttrykkes gjennom musikken.

Også i *Peter Grimes* er sangteknikken noe utopisk. Typisk for den mannlige protagonisten i nesten alle av Brittens operaer, er denne rollen skrevet for Brittens livsledsager Peter Pears, og dermed også utformet idiomatisk for hans stemme. Brett (2006: 35) hevder:

It is a particular irony of the fifty-year-old repertory opera, *Peter Grimes*, that the singer who premiered the role of the protagonist – and still the only one apparently capable of singing the notes as written – was also the person who drafted the scenario, and even wrote bits of the libretto.

Death in Venice er ikke den første av Brittens operaer som har ”all-male cast”. *Billy Budd*, fra 1951, basert på Herman Melvilles novelle hadde også kun mannlige roller. Brett (2006: 72) påpeker hvor viktig dette var for Britten selv:

It was surly an unusual one, but when Crozier raised objections – for instance to the idea of an all-male opera – they are said to have been too impatient to listen; and its safe to conclude that the subject answered a need for both of them.

ASCHENBACH OG GRIMES

Philip Brett (2006) har i sin første artikkel om forholdet mellom Brittens seksualitet og hans operaer, ”Britten and Grimes”, tatt for seg protagonisten i Brittens repertoaropera fra 1945, *Peter Grimes*. Peter Grimes er den første i en rekke mannlige hovedroller som Britten skrev for Peter Pears, Aschenbach er den siste. Brett fremlegger noen temaer som går igjen i Brittens operaer; ”the difficulties surrounding male relationships; the loss of innocence; and the plight of the outsider” (ibid: 26). Disse temaene artikuleres i *Peter Grimes*. Et av målene til Brett i artikkelen er å vise hvordan Brittens i fremstillingen av Peter Grimes antyder at han er homoseksuell. Brett fremhever at den homoseksuelle konteksten er mer spesifikk i andre Britten operaer, og viser til *The Turn of the Screw*, *Billy Budd* og *Death in Venice*. Antydningene som ligger i *Peter Grimes*, hevder han, er mer underliggende, noe som betegner operaens samtid. ”The crime that hardly dare speak its name” er betegnelsen han gir homoseksualitet i krigsårene, og spiller da samtidig på Wildes poetiske hyllest til det som var ansett for å være forbudt kjærlighet.

Brett påpeker de atypiske karakteristikkene Peter Grimes har fått, i forhold til hva man tradisjonelt tilegner en operakarakter, og sammenligner han med Alban Bergs *Wozzeck*.¹² Peter Grimes fremstilles som en outsider i samfunnet han lever i. Brett (2006: 17-18) skriver:

He [Grimes] is an outsider not merely because of the unpleasant sides of his personality either, but because he is ”different” – a difference accounted for on the surface level of the plot by his visionary side. His difference of nature – proud, aloof, rough and visionary – poses some sort of threat to the narrow ordered life of society struggling for existence against the sea, and therefore he is subjected to persecution, which he is part of the ritual societies devise, whether subtly or in his case brutally, to maintain the bounds of what is socially acceptable.

Brett peker på ”annetheten” hos Peter Grimes som noe som ikke nødvendigvis trenger å være negativt, men som likevel skiller han ut fra det samfunnet han lever i. Han

¹² også i *Billy Budd* kan inspirasjonen fra *Wozzeck* spores. Her benytter Britten seg av en tilnærmet symfonisk form, som en parallell til Bergs bruk av suiteformen. Om *Billy Budds* symfoniske form se Philip Bretts ”Salvation at Sea: Britten’s *Billy Budd*”, i Brett (2006)

peker på karakteristikkene som "proud, aloof, rough, visionary", karakteristikkene som like gjerne kunne vært betegnelsen av Aschenbach. I likhet med Grimes ønsker Aschenbach noe mer med livet sitt. Hos Peter Grimes kommer dette frem i hvorledes han ønsker å komme seg frem i livet med sin store og dristige satsing på fiske, hos Aschenbach i hans ønske om å skape stor kunst. Slik som Bergs *Wozzeck* er verken Peter Grimes eller Aschenbach portrettert som tradisjonelle helteroller, men snarere som antihelter. Brett hevder at selv om operatradisjonen tidligere har portrettert outsiders, som for eksempel Milton eller Händels *Samson*, har fokuset vært på de heroiske aspektene av det destruktive. Til sammenligning viser Brett til hvordan Grimes sinne ikke er rettet mot samfunnet, men mot en uskyldig gutt og også mot seg selv (Brett 2006: 18). I åpningen av operaen lærer vi at Peter Grimes' læregutt har blitt borte på havet, noe det lille fiskerisamfunnet bebreider han for. Når Grimes mister enda en læregutt blir samfunnets mistanker til hans uansvarlighet enda større. Peter Grimes er outsideren fordi samfunnet hans ser ned på han, for dem er hans handlinger umoralske, og det som gjør at de frykter han. Aschenbach, derimot, er en personlighet som utmerker seg i sitt samfunn på en positiv måte, nettopp fordi han er annerledes. Aschenbach fremstiller seg selv som mer intelligent enn resten av samfunnet, og opphøyer seg selv ved å omtale seg i tredje-person, som "the Artist". For både Grimes og Aschenbach utgjør samfunnet det normative, og blir på den måten det som de som outsiders settes opp mot. Forskjellen ligger i hvordan Grimes er den svake og negative Andre, mens Aschenbach fremstiller seg selv som den ressurssterke og positive Andre.

Et gjennomgående trekk hos Philip Brett (2006) er hvordan han trekker en linje mellom annethet og homoseksualitet. Forskjellige former for annethet blir metaforer for den annetheten som ligger i det å ha en seksuell legning som skiller seg ut fra det normative. I Peter Grimes kommer dette frem i hvordan Grimes fremstilles som den stolte, visjonære outsideren. Sander L. Gilman (1985: 24) påpeker hvordan patologi ofte har blitt assosiert med seksualitet, og at seksualiteten igjen kategoriseres som enten normal eller avvikende, "god" eller "dårlig". Homoseksualitet vil da betegnes som et avvik, ergo dårlig. Ifølge Brett (2006: 27) vektlegger Britten det negative fokuset i fremstillingene av sine homofile menn:

Viewed as representatives or adumbrations of the 'homosexual condition,' Aschenbach, Oberon, Quint, Claggart, Vere and Grimes make a horrifying sextet.

HELTER OG IDEALER

Helt fra Aschenbachs første presentasjon får vi som publikum innblikk i hvordan han ønsker å fremstille seg selv. Idealene er svært viktig for Aschenbach, noe som gjenspeiles i hans identitetsfølelse; store deler av Aschenbachs tanker om idealer ligger i hvordan han velger å fremstille seg selv, som hardtarbeidede og systematisk, og han vil gjøre veldig mye for at det er dette bildet verden skal ha av han. Når Aschenbach begynner å miste taket på hvem han engang var og de dionysiske kreftene får større tak på han, prøver han fortsatt å klamre seg til idealene om å fremstille seg selv som en gjennomtenkt og hardtarbeidende kunstner.

Britten har valgt å symbolisere Aschenbachs intellekt gjennom bruk av tolvtonerekker, dette er noe både Schmidgall (1977: 329) og P. Evans (1996) bemerker. På denne måten blir den musikalske representasjonen en utpreget europeisk artifisiell og apollinsk karakter. Dodekafoni kan kanskje sies å være den komposisjonsteknikken som ligger fjernest fra det naturlige. Til sammenligning representeres Tadzio av musikk inspirert av Javanesisk og Balinesisk gamelanorkester, eksotisk musikk som i en postkolonial lesning kan synonymeres med "det naturlige" (Said 2003). Kontrasten i musikken er bare et av elementene som skaper motsetningen mellom Aschenbach og Tadzio. I tillegg til kontrastene i den musikalske karakteriseringen, som er Brittens bidrag, finnes det også en polarisering i det rent tekstlige. Schmidgall peker på Aschenbachs stadige referanser til Platons *Phaedrus* som en markør av det intellektuelle skillet mellom protagonisten og antagonist (Schmidgall 1977: 329). Til motsetning er Tadzio beskrevet som objektet som leker på stranda. Skildringen av Tadzio mangler den intellektuelle dimensjonen som Aschenbach med sitt privilegium som jeg-person kan formidle til publikum.

Phaedrus, - som bakteppe

Tadzio befinner seg på stranden sammen med vennene sine i scene 7, *The Games of Apollo*. Aschenbach iakttar barnas lek på stranden, det hele kommentert av koret i tråd med idealer fra den greske tragedien (Nietzsche 1993: 63), og Voice of Apollo. De

forteller om hvordan Aschenbach transporteres til Elysium, til den sorgløse tilværelsen ved verdens ende. Denne scenen er kanskje den mest kritiserte scenen i operaen, og jeg vil også komme tilbake til den i kapitlet om Tadzio. Formålet mitt her er å se på hvordan det i operaen ligger referanser til Platons filosofi, og da med utgangspunkt i hvorledes den kommer til uttrykk i verket *Phaedrus* (2002).

Referansene til Platons filosofi kommer igjen flere ganger i operaen. I scene 16 trekker Aschenbach selv en mer eksplisitt linje til *Phaedrus* når han i spør: "Can beauty lead to wisdom, Phaedrus?", et spørsmål som kunne vært hentet direkte ut fra dialogen mellom Sokrates og hans læregutt Phaedrus i en av Platons kjente skrifter om kjærligheten. Selve operaens tematikk står i et intertekstuell forhold til *Phaedrus*, i det den behandler det som Oscar Wilde betegnet som "The Love that dare not speak its name" (Hyde 1948).

Tematikken, det at Aschenbach blir så betatt av den vakre Tadzio at han forfølger han gatelangs i Venezia er fjernt fra det som vår kultur tolererer som kjærlighet. I dagens samfunn er dette et avvik som vi med sterke ord kan determinere som pedofili.

Pedofili kan sees på som et av de største tabuene i vår kultur. Med *Phaedrus* som et filosofisk bakteppe forskyver dette seg. Det er ikke pedofili det handler om, det er noe som står høyere enn det. Ønsket om udødelighet, troen på at det finnes et liv som er bedre enn det vi lever her på jorden. Denne tankegangen minner mye om den som vi finner i de store religionene. Waterfield (2002: xii) hevder at det høyeste målet i *Phaedrus* er udødelighet, eller det å "reprodusere seg selv" i vakre omgivelser. Her kommer Aschenbachs nesten drømmende reise til Elyseum i scene 7 igjen.

Reproduksjonen har, ifølge Waterfield, ikke som formål å frembringe fysisk avkom, men "the perpetuation of ideas in an educational environment in which the lovers takes on the education of the beloved" (ibid: xii) Forståelsen av Aschenbach vil aldri være fullstendig uten bakgrunn i *Phaedrus*. Temaene Platon tar opp i disse dialogene er også temaene Aschenbach setter seg selv i forbindelse med. Gjennom en forståelse av dialogene blir vi også kjent med hvordan Aschenbach tenker som han gjør, og vår fordømmelse av han blir ikke så kategorisk.

Så også med Old Fop, som Aschenbach møter på båten over til Venezia. Også han omgir seg med de unge guttene. Det er som om det er normen, som om vi er tilbake i antikkens hellas og de eldre mennene ble forventet å ta til seg en ung læregutt.

I *Phaedrus* undersøker Platon på det som er underliggende i en kjærlighetsaffære. Han fokuserer i stor grad på de filosofiske aspektene; kjærlighetens evne til å få oss til å transcendere utover våre normale grenser. Hva er kjærlighet, spør han, og får vi egentlig noe svar?

Begrepet 'Platonsk kjærlighet' blir ofte brukt i dagligtale. Gregory Vlastos har i sin bok *Platonic Studies* vist hvordan ordbøker definerer Platonsk kjærlighet som en ren og åndelig kjærlighet, og at det i eldre ordbøker gjerne blir påpekt at det er kjærlighet for det motsatte kjønn (Vlastos 1981: 39).¹³ *Concise Oxford English Dictionary* (2004) definerer Platonsk kjærlighet som "intimate and affectionate but not sexual". Selv om poengteringen om at det gjelder det motsatte kjønn er borte fra de nyere ordbøkene, påpekes det fremdeles at det dreier seg om ikke-seksuell kjærlighet. Vlastos argumenterer for at det strider mot Platons verker, og da spesielt slik det formidles i *Phaedrus*. Forholdet mellom de to elskerne i *Phaedrus* har blitt diskutert, fortsetter Vlastos, og hevder at den erotiske undertonen i verket som oftest har blitt ignorert. Selv om Platon ikke eksplisitt beskriver et seksuelt forhold, mener Vlastos (1981: 39) å finne klare antydninger til et slikt forhold mellom elskerne, og viser til formuleringer som "elskerens lidenskap" og at de er "oppsvulmet av begjær". For Vlastos fremstår Platonsk kjærlighet som en sammensmelting av sensualitet, følelser og intellekt, det er et forhold som i like stor grad som å inneholde en erotisk tiltrekning også har en intellektuell dimensjon der partene lærer av hverandre (ibid:40).

Gary Schmidgall (1977) vektlegger de ikke-erotiske elementene i *Phaedrus* når han ser på hvordan Platons tanker kommer til uttrykk i *Death in Venice* (Schmidgall 1977). For Schmidgall fremstår operaens plot som hvordan Aschenbachs gradvis mister selvet, eller selvfølelsen sin. Aschenbachs selvfølelse, fortsetter han, er basert på en sokratisk antakelse om at eksistensiell og kunstnerisk sannhet kun kan oppnås gjennom fornuften (ibid: 332). Schmidgall påpeker hvordan dette kommer frem i karakteristikkene vi får av Aschenbach når vi møter han. Aschenbach fremstår for Schmidgall i starten av operaen som disiplinert og prinsippfast, med et kjørlig lidenskapelig forhold til kunst. Schmidgall påstår: "We learn that he[Aschenbach] has as a true Platonist 'restrained and chilled his emotions[...]' " (ibid: 332). Det som

¹³ Vlastos henviser til *Concise Oxford Dictionary of Current Usage* fra 1954.

Schmidgall her forstår som platonisme hos Aschenbach, det at han holder igjen følelsene sine, står i samsvar med den dagligdagse bruken av begrepet. Som jeg tidligere var inne på argumenterte Vlastos for at måten vi benytter dette begrepet på ikke er i tråd med hvordan Platon så på kjærlighet. Ifølge Vlastos er kjærlighet for Platon et livsforvandlende mirakel som kan åpne nye horisonter (Vlastos 1981: 42).

Men hva er det egentlig Aschenbach ser for seg når han bruker ordene kjærlighet? For oss virker ordet kjærlighetsforhold mellom en middelaldrende mann og en unggutt som et avvik fra normaliteten, som pedofili. Men om vi går nærmere inn på den greske antikkens forhold til kjærlighet får det hele en litt annen klang.

Slik som Sokrates var Phaedrus' patron, ser også Aschenbach for seg at han kan ha et slikt forhold med Tadzio. Waterfield skriver om dette patron-forholdet i den greske antikken:

In return for granting his sexual favours, he[, the boy,] would expect the older man to act as an extra guardian in public life, to introduce him into the best social circles, and later, perhaps many years after the sexual side of the affair was over, to help him gain a foothold in the political life of the city, in which all upper-class Athenian men were naturally involved. Moreover, the older man was expected to cultivate the boy's mind – to be an intellectual companion. It was, in effect, a form of education (Waterfield 2002: xiv).

Ifølge Waterfield forventet athenerne et slikt forhold mellom en eldre intellektuell mann og en ung vakker gutt. Dette peker også Aschenbach på når han i sin monolog i slutten av scene 9 argumenterer for hvordan hans respektable forfedre ville forstått hans fascinasjon for Tadzio. Han uttaler: "It was no shame to them to be enthralled, rather it brought them praise, it brought them honour". Forfedrene Aschenbach sikter til trenger nødvendigvis ikke sikte til hans biologiske opphav, men kan i like stor grad peke på hvordan han ser på seg selv som etterkommer i en lang tradisjon av "helte", for å bruke et av Aschenbachs egne ord. Heltene er de som Oscar Wilde henviste til i sitatet jeg åpnet hele oppgaven med, Platon, Michelangelo og Shakespeare, store menn som ifølge Wilde skrev sine verker inspirert av kjærligheten til en yngre mann (i Hyde 1948: 236). Michel Foucault (1984) betegner ikke forholdet mellom menn og gutter så ensidig som Waterfield gjør det, men fremlegger at selv om de gjeldene lovene tillot et slikt forhold fantes det også betenkeligheter. En gutt som inngikk et forhold med en eldre mann ville lett kunne bli sett på som uselvstendig, noe som

bryter med den demokratiske tanken. På grunn av dette ville en far forsøke å beskytte sin sønn mot å inngå et forhold til en eldre mann.

DEL 2: TADZIO

Tadzio entrer hotellets restaurant i scene 4, og gjennom Aschenbach ser vi han for første gang. Det er som om tiden stopper opp i det vi hører tonene fra *Tadzios tema*, som uten tvil er det mest eksplisitte ledetemaet i operaen. De eksotiske antydningene, som har ligget i akkompagnementet siden Aschenbachs møte med Traveller på kirkegården i München i først scene, blir nå fullbrakte. Gamelanorkesterets særpreg skaper en kontrast til den musikken vi hittil i operaen har hørt, og symboliserer at det nå har kommet et nytt og ukjent element inn i Aschenbachs verden. Dette ukjente andre er unggutten Tadzio, som identifiseres av Aschenbach som reinkarnasjonen av Det Vakre og som Eros selv. I taktene etter han har fått øye på Tadzio for første gang uttrykker han: "Surely the soul of Greece lies in that bright perfection, a golden look, a timeless air, mortal child with more than mortal grace". Aschenbach har umiddelbart identifisert Tadzio; gjennom musikken med assosiasjonen til det eksotiske, og verbalt ved å navngi han som Det Vakre og Eros, og på den måten kunne vi si at han trekker assosiasjonslinjene til platonske ideer. I løpet av få takter har Tadzios tilsynelatende tvetydighet åpenbart seg; han er både det vakre barnet og den eksotiske.

Ikke bare annetheten i musikken som representerer Tadzio skiller seg ut i forhold til Aschenbach; den visuelle iscenesettelsen av Tadzio, der fokuset ligger på det kroppslige og bevegelige, står i kontrast til Aschenbachs stive og reservede fremtoning. Iscenesettelsen av Tadzio er ren visuell; han er operakarakteren uten stemme. Den stemmeløse Tadzio uttrykker seg ikke gjennom operaens naturlige språk, sangen, men gjennom bevegelser.

Dette andre kapittelet er viet operaens antagonist Tadzio og implikasjonene av den språkløse antagonist. Jeg kommer til å fokusere på hvordan Aschenbach ser Tadzio. Til å begynne med vil jeg ta for meg hvordan ledemotivet som karakteriserer ham nærmest får funksjon som en følgespot der det skapes et "sonisk blikk" på Tadzio. Ved hjelp av Edward Saids orientalismebegrep vil jeg deretter vise hvordan Tadzio kan forstås som et symbol på annethet. Dette vil igjen være utgangspunktet for en diskusjon om forbudt seksualitet.

DET SONISKE BLIKKET

Den kontrasterende annetheten i musikken som karakteriserer Tadzio fastsetter betydningsnivået for hans entre som det nye elementet i operaen. Selv om Tadzio ikke sier noe når han kommer inn på scenen, og hans inntreden rent visuelt er diskret, leter blikket vårt etter det som musikken søker å representere. *Tadzios tema* får funksjon som et sonisk blikk på Tadzio, og forteller oss som publikum hva det er Aschenbach ser. Det soniske blikket er en metafor for den musikalske avspeilingen av måten Aschenbach ser Tadzio; en auditiv fremstilling av det visuelle ved hjelp av musikkens assosiative kraft. Den soniske blikket får på den måten en funksjon som en meningsbærende følgespot på Tadzio. Musikken som karakteriserer Tadzio, hans familie og hans venner, distingverer seg fra operaens øvrige musikk. I forhold til Aschenbachs resitativiske monologer akkompagnert av solo piano fanger de polyfone gamelan-imitasjonene publikums oppmerksomhet på en helt ny måte. Det er annetheten i musikken som kategoriserer den visuelle iscenesettelsen og som umiddelbart identifiserer Tadzio som Den Andre, i operaen, og i Aschenbachs verden.

Clifford Hindley (1999: 158) har påpekt hvordan det at Tadzio aldri snakker gir den musikalske representasjonen av ham større tyngde. Musikken fremstår som den viktigste karakteriseringen av Tadzio, og er det elementet som i størst grad definerer hans rollekarakter. I forrige kapitlet argumenterte jeg for at hele operaens handling blir presentert for publikum gjennom Aschenbach, og at all musikken på den måten er hans. Dette medfører at musikken som forbindes med Tadzio er en avspeiling av hvordan Aschenbach ser ham, og at det er Aschenbach som skaper assosiasjonene mellom Tadzio og det eksotiske. Det soniske blikket på Tadzio gjennom hans ledemotiv blir på den måten en forlengelse av Aschenbachs betraktende blikk på ham.

Joseph Kerman (1988: 215) hevder at en av musikkens hovedfunksjoner i opera er å karakterisere rollefigurene. En av måtene musikken personifiserer rollekarakterene på er å beskrive karakterenes indre følelser.¹⁴ Hvis Tadzios musikk sees på som Aschenbachs blikk på ham vil dette medføre at definisjonen av Tadzios karakter gjennom musikken er Aschenbachs definisjon, og ikke en direkte karakterisering av

¹⁴ Kerman (1988: 215) påpeker at dette er en del av operapublikummets ”doctrine of faith”, og at filosofer ikke alltid er enige i at følelser kan presenteres gjennom musikk.

Tadzios personlighet. Tadzios musikk symboliserer dermed Tadzios påvirkning på Aschenbach, fremfor å være et uttrykk for Tadzios selv.

Bruken av gamelan-elementer er i *Death in Venice* svært utviklet i forhold til Brittens tidligere musikk (Cooke 1998). Gamelan-elementene oppnår i den kompositoriske sammenhengen de står i en assosierende funksjon fremfor å være en ren pastisj eller imitasjon. Det er "the 'other' world of sensuality", som Schmidgall (1977: 348) bemerker, som skaper assosiasjonskonteksten.

Tadzios tema

Tadzio karakteriseres primært gjennom et pentatont vibrafontema. Temaet er ifølge Mervyn Cooke komponert idiomatisk i forhold til det balinesiske instrumentet *trompong*, og påpeker at dette kommer frem i temaets improvisatoriske kvalitet (Cooke 1998 b).¹⁵

Tadzios tema er konstruert med utgangspunkt i en Balinesiske *selsir*-skala, kalt "Barong Play" i Brittens skisser (Cooke 1998: 84, 237). Britten har omarrangert rekkefølgen på tonene i forhold til den originale skalaen; fra originalt å være *F#-G#-A-C#-D* kommer den i Brittens versjon i rekkefølgen *A-C#-D-F#-G#* (ibid: 83-84). På denne måten skaper Britten en *vestlig ledetonefunksjon* opp mot grunntonen A, et spenningsforhold som er fraværende i den originale skalaen. Dette kan sies å bringe temaet nærmere et vestlig idiom. Videre vil omarrangeringen av tonerekkefølgen medføre at grunntonen flyttes fra *F#* til *A*, og at det da ligger en stor ters mellom de to første tonene, gi en dur-følelse. Cooke (1998: 237) påpeker at når *selsir* skalaen som blir brukt i Tadzios tema sammenlignes med andre *selsir*-mønstre hos Britten kommer det frem at Britten i Tadzios tema har byttet ut tonen *E* med en *F#*. Cooke hevder videre at i *Death in Venice* assosieres alltid *E*, både som tone og som tonalt senter, med Aschenbach.

Et annet musikalsk element som representerer Tadzio er bruken av en *kebyar*-inspirert akkord, en akkord som originalt består av en vertikalisering av tonene fra skalaen hans. *Kebyar* defineres av Cooke (1998: xiv) som: " 'explosion'; twentieth-century gamelan music notable for vitality and virtuosity; also a dance for a solo boy

¹⁵ *Trompong* er et "solo instrument consisting of ten horizontally mounted gong-chimes" (Cooke 1998: xv).

performer”. Karakteristikaene som definerer *kebyar*-akkorden leser jeg som en direkte assosiasjon til de egenskapene jeg tidligere har argumentert for at Tadzio er innehaver av. Senere i kapittelet vil jeg også komme tilbake til hva det vil si at Tadzios musikk assosieres med ”a dance for a solo boy performer”.

De musikalske elementene som assosieres med gamelan dukker ikke kun opp i deler som direkte kan assosieres til det eksotiske, men finnes også instrumentert ut i andre instrumentale partier og i vokale deler. Cooke (1998: 243) fremlegger at det kan sies at ”the influence of Tadzio is therefore felt merely as an isolated phenomenon but as a feature which infuses the entire musical fabric”. Ut fra dette kan Aschenbach sees å være under konstant påvirkning av Tadzio. Dette viser seg for eksempel i det at Aschenbach flere ganger har muligheten til å forlate Venezia, men ikke gjør det. Aschenbach får tidlig høre om koleraen, som lokalbefolkningen forsøker å hemmeligholde, men klarer ikke reise fra Tadzio, selv om det kunne reddet livet hans. Etter hvert som besettelsen blir dypere, dess større kraft har den over Aschenbach. Er det Tadzio Aschenbach elsker, eller er det egentlig det som Tadzio representerer som er objektet for hans kjærlighet?

DEN ORIENTALSKE ANDRE SOM IKON

Begrepet orientalisme er hentet fra Edward W. Saids bok *Orientalism* fra 1978, hvor han undersøker den vestlige konstruksjonen av orienten. Said (2003: 3) definerer orientalismen som: ”the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism [seen] as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient”.¹⁶ Orienten blir gjennom Saids begrep sett på som en konstruksjon av en *stereotyp*, skapt som en motpol til den felles vestlige identitetsforståelsen. Samtidig står den som et symbol på den vestlige dominansen av orienten gjennom imperialismen. Said (2003) hevder at den vestlige konstruksjonen av orienten er skapt av vårt behov for å forstå oss selv (den vestlige kulturen) som det sentrale (eller viktigste) i forhold til *noe annet* som vi

¹⁶ Denne definisjonen benytter også Ralph P. Locke i artiklene ”Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s *Samson et Dalila*” (1991: 263) og ”Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater” (1993: 49). Der Said fokuserer på Midtøsten og Nord-Afrika, velger Locke også å innlemme ”the far east” i denne diskursen, med tanke på at denne regionen nå i størst grad assosieres til Orienten. Lockes artikler står også som eksempler på hvorledes diskursen om orientalisme kan relateres til opera.

fremsetter som perifert. Dette ”andre” fremsettes som det motsatte av det vi oppfatter ”oss selv” å være, for på denne måten å fremheve disse sidene ved oss.¹⁷ Europeere vil gjerne tenke på seg selv som rasjonelle og moralske, mens vi til motsetning fremsetter orienten som “a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences” (ibid: 1).

Konstruksjonen av en stereotypi kan i følge Sander Gilman (1985) forstås ut fra menneskets trang til å kategorisere. Gilman har i sin bok *Difference and Pathology* (ibid) undersøkt konstruksjonen av den Andre. Han trekker oppbyggingen av stereotypene tilbake til barndommen, og frykten de fleste da hadde for det ukjente. Allerede da hevder Gilman at vi skaper distinksjonen mellom ”oss” og ”de andre”. Vi tillegger det ukjente negative karakteristikk, for på den måten å kunne fremsette oss selv i et positivt lys, slik som også Said hevdet vi gjør det i konstruksjonen av det orientalske. Det ukjente blir videre representert som vår ”Andre”

Orientalismen blir med Saims forståelse av begrepet stående som et symbol på det fremmede, ”the Other” eller ”den Andre”. Den Andre, er motpolen til ”jeg-et”, og blir karakterisert av motsatthet. Orientalismen er, i Saims betydning, en ideologi som springer ut fra våre tanker om orienten, tanker som i større grad dreier seg om å definere et Oss enn et Andre. Denne ideologien er et kulturelt og politisk faktum som preger vårt forhold og vår tenkning omkring orienten (ibid: 13). Orientalismen fremstår da som en vestlig *representasjon* av orienten, en ekstern representasjon som ikke nødvendigvis er basert på sannhet.

Gjennom kunsten projekteres orientaleren som en mannlig fantasi av det feminine (Brett 1994: 236). Dette henger sammen med hvordan Said (2003) hevder at orienten oftest beskrives som feminin, med den sensuelle kvinnen og haremet som noen av de viktigste symbolene (Said 2003). Orientalistiske kunstverker aksentuerer ofte de elementene som vi har tolket til å være orientalske. Dette kan vise seg i motiver av magedanserinner, religiøse ritualer og symboler og mønstre vi forstår som orientalske, for eksempel persiske tepper.

¹⁷ Måten jeg bruker ”oss” og ”vi” på i er en henvisning til en felles vestlig identitetsfølelse. Jeg setter ”oss” europeere som en motsetning til ”de andre”, ikke-europeerne. Denne distinksjonen er hentet fra Denys Hays *idé om Europa* (i Said 2003: 7). På denne måten blir ”vi” det kollektive jeg-et, mens ”de andre” det kollektive ikke-jeg, slik Locke forstår begrepene (1991: 263).

John M. MacKenzie (1995) har undersøkt hvordan det orientalistiske blir representert i kunst. Når han tar for seg musikk hevder han at orientalisme i musikken i første rekke kommer frem som en eksotisk fargelegging. En slik fargelegging kommer tydelig frem gjennom bruk av stiliseringer av ikke-vestlig musikk, for på denne måten å utvide det musikalske vokabularet. MacKenzie sier selv: ”composers began to discover in eastern music the opportunity to *extend the language* of their art” (ibid: xv, min utheving). Eksempler på dette kan være bruk av ikke-europeiske instrumenter eller melodikk. MacKenzies vektlegger lån av musikalske elementer, som en måte å utvide tonespråket på når han snakker om orientalisme i forhold til opera. Jeg forstår hans orientalismebegrep som en nøytral stil-betegnelse, og at han på den måten ignorerer den ideologiske dimensjonen av Saids begrep. Bellman forstår det samme fenomenet som *musikalsk eksotisme*, definert som ”the borrowing or use of musical materials that evoke distant locales or alien frames of reference” (1998: ix). Denne definisjonen står i samsvar med hvordan Dahlhaus (1989: 302) definerer det han forstår som eksotiske elementer i musikken: ”Musical exotism is the attempt to add a musical dimension to a depiction, on stage or in literature, of a remote and alien milieu”.

Philip Brett (1994) argumenterer for at Britten bruker orientalistiske musikalske elementer for å identifisere en annen form for annethet enn den historisk-orientalske; avviket fra det normative som forbindes med homoseksualitet. Brett mener å finne at det hos Britten finnes en parallell mellom to annetheter; den Orientalske Andre og den Seksuelle Andre.¹⁸ Det Britten gjør er å benytte seg av den mest etablerte Andre i kunsten for å identifisere en annen form for annethet. På denne måten skulle det være rimelig å hevde at orientaleren har kraft som symbol for forskjellige former for annethet, og ikke avgrenset til direkte assosiasjoner til det orientalske. Lindenberger (1998: 181) peker også på orientens symbolske kraft som markør for annethet: ”the Orient has continued to provide an icon for various modes of ”otherness” – the otherness of supposedly less advanced cultures, of gender, of forbidden social practises”.

Jeg mener at det orientalistiske i *Death in Venice* er et av Brittens bidrag til Manns tekst. Ved bruken av orientalistiske virkemidler bevarer Britten meningsdimensjonene

¹⁸ Brett går enda lengre i det han identifiserer bruken av orientalisme som kompositorisk virkemiddel som en ”gay-marker” blant amerikanske komponister i Brittens samtid (1994).

som ligger i Manns tekst, men transformerer de til et operatisk språk. De eksotiske elementene i musikken, som umiddelbart ble identifisert som noe annet, fremhever annetheten Aschenbach ser hos Tadzio. Karakteriseringen av Tadzio som et eksotisk element i det omliggende lydbildet skaper assosiasjoner til andre størrelser som vi kategoriserer som eksotiske. På den måten vil orientalismen ligge i spenningen mellom det musikalske og det ideologiske i operaen. Dette til forskjell fra å også inngå som en del av det sceniske, slik vi kan se det i for eksempel Carmen og Aida. Scenografi har tradisjonelt sett vært en viktig arena for manifestasjonen av det orientalistiske (Lindenberger 1998). Orientalismen kommer i *Death in Venice* ikke frem i det dekormessige, for eksempel i kostymer eller scenografi, men heller gjennom identifikasjonen av Tadzio som den Andre, igjen representert av orientalistiske trekk i musikken. Disse musikalske trekkene kan igjen sees i en ideologisk sammenheng til konstruksjonen av den Andre.

Tadzio *er* noe annet enn det Aschenbach forstår han å være, på samme måte som Orienten *er* noe annet enn det vi i vesten fastsetter den til å være. Ved identifiseringen av Tadzio som et symbol for den Andre vil *Death in Venice* kunne inngå i en diskurs om annethet. I *Death in Venice* er annetheten hos Tadzio opphøyet og fremstilt i et positivt lys. I stor grad blir han en referanse til et annet samfunn, i motsetning til hvordan annethet som oftest blir skildret negativt er denne referansen til et samfunn Britten hadde stor respekt for. Den estetiske ideologien blir på denne måten viktig, og en like stor referanse som det musikalske i seg selv. Orientalistiske komponister baserte seg i stor grad på andrehåndskunnskap om det musikalske materialet, basert på andre orientalter (Locke 1993: 58).¹⁹ Her skiller Britten seg ut, ved at han selv hadde førstehåndskunnskap om Javanesiske, Balinesiske og Japanske musikk (Cooke 1998, 1998 b). Tradisjonelt sett har det orientalistiske elementet i opera i stor grad blitt brukt til å distansere oss fra det orientalske med det utgangspunkt at vi er de gode og de andre de onde. Britten snur om på dette i det han overskrider den tradisjonelle orientalistiske dimensjonen i opera og skaper en hyllest til den Andre. Det er en opphøyelse av det orientalske hvor det eksotiske sidestilles med det vakre og ekte og fremstilles på den måten som selve idealet. I *Death in Venice* er ikke orientalismen

¹⁹ Locke trekker frem at dette kan relateres til Foucaults terminologi ved at vi her kan snakke om den operatiske orientens arkeologi (1993: 58).

basert på fremmedfrykt, men i stor grad som en hyllest til det som kan virke som mer ekte.

Formålet i argumentasjonen min er ikke å fremstille den ideologiske orientalismen som eneste innfallsvinkel for fortolkningen av karakteren Tadzio. Det er den på ingen måte. Men jeg tror at denne innfallsvinkelen kan være med på å gi oss et annet blikk på *Death in Venice*, enn den tilsynelatende etablerte fortolkningen om Tadzio som et symbol for kunsten, eller det vakre, som for eksempel finnes hos Mitchell (1993) og Schmidgall (1977). På denne måten kan vi utdype vår forståelseshorisont i forhold til denne operaen, og også til operasjangeren generelt. Hvorvidt karakteren Tadzio kan sies å være et orientalistisk element er komplekst og vanskelig å gi et eksakt svar på. Rollefiguren er tvetydig og kan tolkes på forskjellige måter; det som er tydelig er at Tadzio ikke kan sies å være en Orientaler i begrepets originale forstand. Han er en polsk gutt, noe som tilsier at han i utgangspunktet ikke står i et forhold til orienten. Samtidig differensierer det polske seg fra det typisk vestlige, i likhet med det orientalske. Her skjer det igjen en sammensmelting av former av annethet, slik Brett (2006) viste det gjorde det mellom orientaleren og den homoseksuelle. Denne gangen er det ulike former for etnisitet som smelter sammen, den polske og den orientalske. Operaens protagonist, Aschenbach ser noen karakteristika som fører til at han assosierer Tadzio med det orientalske; han identifiserer Tadzio som Orientaler, noe som igjen uttrykkes gjennom Tadzios musikk. Slik jeg tidligere har vært inne på kan Orientaleren sees på som den mest etablerte representasjonen av den Andre. Min påstand er at Aschenbach assosierer annetheten han ser hos Tadzio med karakteristikaene vi assosierer med orientaleren, spesielt det eksotiske og det sensuelle. Dette uttrykkes igjen gjennom den eksotiske gamelanmusikken. Vektleggingen av de eksotiske karakteristikkene av Tadzio gjennom musikken blir for meg et uttrykk for hvordan Britten's Tadzio fremstilles som en mer eksplisitt sensuell karakter enn Manns Tadzio. Karakteristikkene av Tadzio passer med dem vi har av stereotypien orientaleren, på samme måte som de egenskapene som karakteriserer Aschenbach kan forbindes med stereotypien av det vestlige Jeg-et.

DEN ANDRE/ MOTSATTHET

Det er ikke bare den musikalske karakteriseringen av Tadzio som skaper distinksjonen mellom ham og Aschenbach. Tadzio fremstår som den motsatte av

Aschenbach ved at han er innehaver av de karakteristikkene Aschenbach ikke har; Tadzio har ungdommen og skjønnheten som Aschenbach har mistet. Mann (2002: 104) skriver: "Overfor den yndige ungdom som hadde fortryllet ham, følte han vemmelse ved sitt eldede ytre". Aschenbachs idealisering av Det Vakre kommer til uttrykk gjennom hans betegnelser av Tadzio. Når Aschenbach først ser Tadzio er det hans ytre han legger seg til merke. I Aschenbachs monolog etter det første møtet filosoferer han: "How does such beauty come about? What mysterious harmony between the individual and the universal law produces such perfection of form?" (Akt I, scene 4). Aschenbachs fokus på Tadzios visuelle fremtoning skaper et objektiverende blikk på unggutten; Tadzio *er* skjønnheten. Ifølge Platon (2002) er skjønnhet den eneste sanselige formen for guddommelighet, noe også Voice of Apollo refererer til i scene 7. Videre i scene 4 stiller Aschenbach spørsmål til om Tadzio ville hatt mindre menneskelig verdi om han ikke var så vakker. Han oppbygger deretter idealiseringen av unggutten ved å navngi han "Eros" og "the Polish god" (scene 5). Aschenbach skaper et skille til Tadzio gjennom sine språklige betegnelser av ham; Tadzio blir opphøyd og utilnærmelig. Aschenbach plasserer Tadzio på en pidestall og betrakter ham nedenfra. Platon (2002: 252d) skriver: "he treats the boy as if he were that very god: he constructs for himself an image, so to speak, and decorates it in order to worship his god and celebrate his rites".

Tadzio derimot, sier aldri noe. Rollefiguren hans er stum, slik den også er det i Manns novelle. Gjennom å være uten stemme vil jeg argumentere for at Tadzio objektiveres i enda større grad. Gayatri S. Spivak (1988) har utførelig vist hvordan stemmen kan sees på som en metafor til det å være innehaver av makt. Når Tadzio ikke er innehaver av en selvstendig stemme vil dette bli en parallell til at han står uten makt. Clifford Hindley (1999: 162) bemerker også dette elementet i operaen når han fremsetter at Tadzio ikke egentlig er noen karakter. Konklusjonen av dette er at den stemmeløse Tadzio heller ikke har selvstendighet i operaen og eksisterer på denne måten kun gjennom Aschenbach beskrivelser. Dette støtter opp om utgangspunktet for publikumsperspektivet slik jeg fremla det i del 1; operaen sees gjennom Aschenbach.

Gjennom Aschenbach beskrivelser distanseres Tadzio, et element som også kommer frem i den musikalske karakteriseringen av ham med eksotiske elementer, som en

kontrast til Aschenbachs egen høykulturelle europeiske musikk. Dermed blir han både musikalsk sett og gjennom Aschenbachs språk noe fremmed. ”Tadzio embodies a beauty that Aschenbach finds overwhelming *because of its strangeness*” (Evans 1996: 545, min utheving). Det er nettopp annetheten som ligger i Tadzios skjønnhet som blir det som berører Aschenbach.

DET SENSUELLE BARNET

Mann karakteriserer ikke Tadzio som orientaler, slik Britten skaper assosiasjonene med den musikalske eksotismen, men gir Tadzio rollen som den Andre i det han fremsettes som en kontrast til protagonisten. Tidligere har jeg vist hvordan Tadzios annethet aksentueres gjennom musikken og også gjennom Aschenbachs språklige betegnelser av ham. Differansen i alder er enda et moment som skiller de to. Barnet står som kontrast til det modne, skitne og stygge; karakteristikk Aschenbach legger på seg selv. Gilman (1989: 269) fremsetter stereotypen av barnet som noe rent, begeistrende og impulsivt. Videre hevder han at det rene og vakre barnet kan sees på som et objekt for det seksuelle og eksotiske (Gilman 1985). Men til samme tid er barnet et klart forbudt område. Som jeg viste i kapittel 1 hadde de gamle grekerne ikke det samme synet som det moderne mennesket, der seksuell omgang mellom barn og voksne er et absolutt tabu. Gilman (1989: 269) hevder at vesten har en absolutt grense for hva som regnes for en akseptert sex-partner og ikke: ”In the late twentieth century, we have lost the view the antithetical position concerning child sexuality that hunted the fin de siècle”.

Den sensuelle eksotismen i Tadzios musikk underbygger karakteriseringen av barnet som et objekt for en seksuell fantasi. På denne måten kan Tadzio sees å fremstille den Seksuelle Andre i spillet mellom ham og Aschenbach. Tadzio korresponderer i utgangspunktet ikke med vår stereotype av orientaleren. Sander Gilman hevder at Manns idealiserte barn finnes i sør; det Nord-europeiske, eller mellom-europeiske stemmer ikke overens med stereotypen vi har konstruert av det Seksuelle Barnet (1985:50). Det at Mann lar Tadzio være polsk, men forflytter han til sør er for Gilman et tegn på at Mann også hadde kjennskap til dette (ibid). Både Polen og Italia kan forstås som periferi hvis utgangspunktet er Tyskland.

Gilman (1985) hevder at synet vårt på den Andre ikke nødvendigvis trenger å være negativt ladet, men kan også fremstå som en positiv, nærmest som en idealisering av det Andre. Han skriver:

”The ‘pathological’ may appear as the pure, the unsullied; the sexually different as *the apotheosis of beauty*, the asexual or the androgynous; the racially different as highly attractive” (Gilman 1985: 25, min utheving).²⁰

BLIKKET PÅ DET FORBUDTE

I scene 9 forfølger Aschenbach Tadzio gjennom Venezias gater. Musikken bidrar til å skape det som i Kermans vokabular kalles atmosfære. Den store San Marco-katedralen dominerer lydbildet, slik den også gjorde det da Aschenbach først kom til byen, nesten som for å fortelle publikum at vi nå er tilbake i Venezia. Byens piazzaer blir gitt farge gjennom assosiasjonene til et yrende caféliv, som en av få ganger i operaen der den italienske folkelige musikken blir dratt inn. Gatemusikantene kunne nesten vært en del av iscenesettelsen. Aschenbachs blikk fremstår også i denne scenen som svært sentralt. Han følger Tadzio med blikket, blikket vi som publikum får ta del i gjennom Tadzios tema. Aschenbachs forfølger sin elskede Tadzio gjennom Venezias gater, på samme måte som Foucault hevder de grekerne forfulgte sine yndlinger som en del av forførelsen. Foucault (1985: 197) skriver:

With boys, the game unfolded in [...] a space in which everyone moved about freely, so that one had to pursue a boy, chase after him, watch for him in those places where he might pass and catch hold of him where he happened to be [...].

Forførelsen av den unge gutten er i Foucaults beskrivelse et åpent og offentlig spill. Aschenbach derimot, prøver å unngå å bli sett. Han forfølger den Polske familien gjennom byens gater, for å forvise seg om at de ikke hører ryktene om koleraen som truer byen. Aschenbach sier: ”The city’s secret, growing darker every day, like the secret in my own heart. They must receive no hint. They must not be told. They must not leave”(Akt 2, scene 9). Aschenbachs følelser for Tadzio tiltar parallelt med hvordan koleraen blir mer og mer truende, og er nå en mørk hemmelighet. Men Tadzio vet at Aschenbach forfølger ham, og antakelig vet Tadzios mor det også. Når Aschenbach inntar sin betraktende stilling ved et café-bord reiser Tadzios mor seg

²⁰ Gilman (1985) setter en parallell mellom det å være annerledes/unormal og det å være ”syk”, derav bruken av ordet ”pathological”.

opp og plasserer seg mellom Aschenbach og Tadzio, en gest som er poengtert i partituret. Dette er den eneste gangen i operaen vi ser tegn til at Tadzios mor legger merke til Aschenbach. Tadzios kunnskap om at Aschenbach forfølger ham har vi gjennom Aschenbachs betraktninger. Han møter flere ganger Tadzios blikk, og tolker Tadzios stillhet om dette som en bekreftelse på at de deler en fortrolighet om forholdet.

Det har gått ca 2000 år mellom forførelsesspillet Foucault beskrev og Aschenbachs jakt etter Tadzio. Hele den europeiske kulturen har forandret seg, og det som var akseptabelt for de gamle grekerne har ikke lenger en plass i samfunnet Mann og Britten beskriver. Som jeg tidligere var inne på er barnets seksualitet et tabu tema i slutten av det 20 århundret. Europas kristendom henger over Venezia. Det kommer til uttrykk gjennom hvordan San Marco-katedralen dominerer lydbildet av byen. Det kommer også frem i scene 9, hvor Tadzio og hans familie deltar i en messe. Vi hører koret synge en Kyrie; Gud, se i nåde til oss. Men Aschenbach viser ingen respekt for de kristne verdiene og forfølger Tadzio inn til messen. Aschenbach uttaler: "My eyes are on him even at his prayer" (Akt II, Scene 9).

Det kan argumenteres for at Aschenbach objektiverer Tadzio ved at han alltid følger gutten med blikket og aldri direkte kommuniserer. Tadzio blir objektet for Aschenbachs besettelse. Foucault (1991) har vist hvordan det å se på kan tolkes som en form for makt. Blikket er maskulint i sin natur, det er gjennomtrengende, *penetrerende* (Mulvey 1989), i motsetning til den som blir rammet av blikket objekt for penetreringen. Men hva skjer i det øyeblikket den som ser mister kontrollen og det å se på blir en besettelse? Hutcheon & Hutcheon (2000) har vist i sin studie av Richard Strauss' *Salome* hvordan det å bli sett på ikke alltid betyr det samme som å bli objektivert. *Salome* har kontrollen over sine tilskuere, hun tar makten gjennom blikket. Hun vet at hun er i besittelse av det publikummet hennes ønsker, og det er opp til henne hvor mye de skal få se. Foucaults maktbegrep blir på denne måten reversert, og det kan påstås at Tadzio innehar en maktposisjon ovenfor Aschenbach. Tadzio har tydeligvis lagt merke til at Aschenbach forfølger han, derav blikkene (som Aschenbach identifiserte som flørtende). Tadzios makt kommer til syne gjennom hvordan Aschenbach selv etter han har blitt kjent med byens hemmelighet om kolera-epidemien nekter å forlate Venezia, og da også Tadzio.

Gilman (1989) hevder at alle sansene tradisjonelt har blitt assosiert med det erotiske, og spesielt kombinasjonen av å se og å berøre. Videre argumenterer han for at blikket og berøringen ('sight and touch') er nøkkelen for å forstå den seksuelle patologien (Gilman 1989: 263). Gilman tar utgangspunkt i Sigmund Freuds identifisering av hvordan undertrykt seksualitet, som knyttes til berøring, skaper en trang til å delta i det som anses å være sosialt akseptert, foreksempel det å gå i teateret (å se). Det foregår på den måten en forskyvningsprosess hvor det å se blir substituttet for å berøre. Videre hevder Gilman (ibid: 263):

This is a culturally mediated act of displacement, in which the forbidden stimulation from one sense is replaced by the permitted stimulation of another sense. It is important in the construction of the erotic nature of touch that the sense of sight, which replaces touch, has a higher value. It is the substitution of a perception of higher status for a perception deemed to be of a lower status.

For Aschenbach blir blikket på Tadzio substituttet for et fysisk forhold mellom de to. Et fysisk forhold mellom de to er en umulighet, og bare tanken på det er for Aschenbach, og for oss som publikum, forbudt. Men gjennom blikket blir Tadzio likevel sanselig, og til og med sanselig på et høyere estetisk nivå enn om forholdet skulle vært fysisk. Platon hevdet at å se den verdslige representasjonen av skjønnhet vil være en gjenskapelse av formen skjønnhet, og at den seende gjennom å se skjønnheten vil lengte tilbake til der han først erfarte den (i Waterfield 2002: xxvii).

THE BODY'S PRAISE

Slik som Richard Strauss lar Oscar Wildes forførrerske Salome danse, lar Britten den sensuelle Tadzio uttrykke seg gjennom dansen. Som tidligere nevnt uttrykkes Tadzios annethet i tillegg til den musikalske karakteriseringen av ham, også gjennom det ensidige fokuset på hans ytre skjønnhet. Representasjonen av Tadzio som danser har fått en del kritikk. For eksempel hevder Schmidgall (1977) at denne dansingen er unaturlig, og at den bryter med operaens intensjoner. Hans argumentasjon tar utgangspunkt i at publikum på den måten ikke lengre ser Tadzio gjennom Aschenbachs øyne, med Aschenbachs beskrivelser av Tadzio, slik vi ville gjort det gjennom å lese Manns novelle eller hørt kun musikken. Schmidgall hevder at hvordan vi ser på Tadzio dermed beveger seg fra å være gjennom Aschenbachs, til å bli vårt eget blikk på Tadzio.

Balletten inngår som en del av polakkenes naturlige verden, den karakteriserer dem og virker ikke for noen av hotellets andre gjester unormalt. "It is taken for granted by the other hotel guests because the movements of the Poles represent an externalization of Aschenbach's lyrical response to their beauty" (Cooke 1998: 230). Det er, som Cooke skriver, deres skjønnhet som uttrykkes gjennom dansen. Deres skjønnhet skiller dem fra operaens andre karakterer, og blir enda et element som utgjør annetheten.

Schmidgall (1977) argumenterer videre for at ballettdanserens fysikk nødvendigvis må motstride Manns intensjoner. Mann (2002: 40) skriver om Tadzio:

Den engelske matrosblusen, hvor ermene smalnet sammen nedefter og sluttet stramt om de ennå barnlige, men spinkle håndledd, gav med sine snorer, sløyfer og broderier den sarte skikkelsen et preg av velstand og forventet

Til motsetning fra Manns beskrivelse av Tadzios spinkle kroppsbygning symboliserer ballettdanseren en fysisk overlegenhet og kontroll. Videre hos Mann (ibid: 40) står det: "Var han syk?"

Cooke (1998: 229) velger å se på valget av en ballettdanser i rollen som Tadzio som en orientalsk referanse.²¹ Han lanserer to forskjellige utgangspunkt for referansen. Det ene dreier seg om en referanse til det japanske *Nō*, med sine stiliserte gester. Den andre referansen er til den Balinesiske kulturen, der musikk og dans er useparable størrelser. I den Balinesiske kulturen er det å se/overvære dans ikke en konsentrasjonsøvelse som det er i vesten, men i stor grad en *tilstand* av det å være, altså en følelse fremfor en handling (Cooke 1998: 230). Det er like naturlig for Tadzio å danse som det er for Aschenbach å synge. Denne formen for orientalisme viser noe som går ut over musikken i seg selv; Britten refererer i like stor grad også til den Balinesiske estetikken.

Cooke (1998) forfekter at det også i Manns novelle ligger premisser for å representere Tadzio gjennom dans ved det store fokuset som ligger på Tadzios bevegelser. Mann (2002: 44) skriver:

²¹ En annen representasjon av den orientalske danseren finnes i Richard Strauss' *Salome*. Salomes "Dance of the Seven Veils" foran Kong Herodes er av en mer *aktiv* forførende karakter (Hutcheon & Hutcheon 2000).

Han kom inn glassdøren og gikk på skrå gjennom det stille værelset til sine søstres bord. Hans bevegelser hadde både hva overkroppens holdning og kneets bøyning og fotens føring i de hvite sko angikk, en usedvanlig ynde. Han beveget seg meget lett, på samme tid sirlig og stolt.

Med disse ordene i minne er det lett å skjønne hvorfor Britten valgte å representere Tadzio gjennom dans; bevegelsene kommer ikke frem gjennom operaens libretto, det er mer naturlig å iscenesette dem gjennom å transformere Manns ord til et operatisk språk; gester. Den visuelle karakteriseringen av polakkene blir på den måten en like viktig del av iscenesettelsen som musikken, som tradisjonelt har blitt sett på som det viktigste elementet i opera.

Dansen er den mest kroppslige av alle kunstformer. Bevegelsen stjeler fokuset fra den stive Aschenbach og flytter blikket vårt over på Tadzio. På den måten kan publikum se det Aschenbach ser; de stilistiske bevegelsene og den fysiske perfektjonen. Hutcheon & Hutcheon hevder at det visuelle er viktigere enn de andre sansene (2000: 218).

I operaen er det den kroppslige Tadzio som blir representert. Til sammenligning er Aschenbachs rolle fokusert på det kognitive. Klassisk ballet, med sin hovedtyngde i fysisk kontroll og disiplin, blir i vesten sett på som en representasjon av orden (Hutcheon & Hutcheon 2000: 204). Dette står for meg som en assosiasjon til Aschenbachs idealiseringer av det vakre, og til hans ønske om selv å fremstå som disiplinert. I operaens første scene synger Aschenbach: "self-discipline my strenght, routine the order of my days". Balletten blir en parallell til Aschenbachs idealisering av den greske perfektjonisme, til orden og rene linjer.

Scene 7. The Games of Apollo

Aschenbach sitter tilbaketrukket i en strandstol på lidoen i scene 7, *The Games of Apollo*. Han iakttar de unge guttene som kun er iført badetøy i deres lek på stranden. Scenen er en hyllest til guden Apollon. I Manns novelle representeres dette gjennom en hellenistisk sekvens, der Aschenbach filosofer rundt temaer hentet fra gresk mytologi. I Brittens opera er Apollons hyllest en femkamp, i tråd med det olympiske idealet. Den tematisk forflytningen, fra det filosofiske til det anskuelige bekrefter i så måte operaens ståsted som en visuell scenekunst.

Daniel Kempton (1999: 59) har påpekt hvordan Mann beskriver Tadzios kropp nesten pornografisk detaljert. Mann (2002: 66) skriver:

Det honninggule håret la seg i lokker tett inntil tinningen og
nakken, solen lyste på dunene som fulgte ryggraden oventil,
ribbenenes fine relieff, brystets symmetri trådte frem gjennom
kroppens tynne tilhylning, armhulen var ennå glatt som på en
statue, knehalsene lyste og deres blålige nett av årer fikk legemet til
å se ut som det var dannet av et klarere stoff.

Manns beskrivelser av Tadzio kommer igjen i operaversjonens femkampscene. Koret har i denne scenen en kommenterende funksjon; det beskriver guttenes bevegelser i detalj. I brytedelen av femkampen uttrykkes det: "face your man, forehead to forehead, fist to fist, limbs coiled round limbs". Det er igjen et stort fokus på den kroppslige Tadzio, og hvordan Aschenbach ser ham. Ulikt fra karakteriseringen av Tadzio i resten av operaen hører vi ikke motivet hans en eneste gang i løpet av den 17 minutter lange scenen; det er de unge guttene som gruppe Aschenbach her beskuer.

Representasjonen av Tadzio i scene 7 bryter med hvordan han gjennom Manns beskrivelser stadig taper i brytekampene med sine venner. Som en kontrast til hvordan forholdet mellom Aschenbach og Tadzio aldri blir kroppslig, eller fysisk, så er forholdet mellom Tadzio og vennene hans, da spesielt Jaschiu svært fysisk. Hutcheon og Hutcheon (2000b: 50) har påpekt at gjennom måten Tadzio representeres på i denne scenen representerer en balanse mellom det apollinske og det dionysiske. Han er apollinske i sin form, og dionysisk i det kroppslige begjæret han vekker hos Aschenbach.

DEL 3: REPRESENTASJONEN AV DØDEN

Operaens tittel tematiserer døden og bidrar til at publikum allerede før sceneteppet går opp forventer at den skal komme; det skal bli død i Venezia. Døden ligger latent i handlingen fra første scene når Aschenbach entrer kirkegården i München. Helt fra starten av operaen får vi som publikum en forutanelse om at noe kommer til å skje. Det er som om døden blir det uunngåelige elementet i operaen; det vi vet skal komme, vi vet bare ikke når.

Temaet død blir artikulert på flere nivåer i operaen, deriblant symbolsk, realistisk og musikalsk. Jeg vil i dette kapitlet legge hovedvekt på den symbolske og den realistiske fremstillingen av død som tematikk i operaen, mens den musikalske fremstillingen av død vil være underliggende i argumentene mine.

Den symbolske representasjonen av død i operaen kommer i stor grad til uttrykk gjennom en stadig tilbakevendende baryton rolle. Aschenbach ser et likhetstrekk mellom de karakterene han møter, disse blir artikulert for oss som publikum gjennom at de blir representert av en baryton. Vi kjenner barytonen igjen bak forkledningen, og vi kjenner igjen stemmen hans til tross for at han forsøker å skjule den bak varierende vokaluttrykk. Vi ser Aschenbachs nærmest hallusinerende blick på en Hermes-figur som han føler forfølger ham. I dette kapitlet vil jeg ta for meg denne baryton-rollen, som jeg har valgt å kalle gjennomgangsfiguren. Jeg vil forsøke å vise hvilken funksjon denne rollen har som en skjebnens budbringer i operaen, og på den måten få frem hvordan denne figuren predikerer Aschenbachs død.

Dødens nærvær artikuleres også på et mer realistisk nivå i operaen. Koleraen har kommet til Venezia, selv om Aschenbach lenge prøver å fortrenge det. Symptomene på epidemien viser seg i bybildet, og Aschenbach henviser selv til dem, men han overser slutningen. Når dødens tilstedeværelse blir for pågående avfeier Aschenbach det hele som rykter. Jeg vil forsøke å vise hvilke tegn på koleraen som ligger i operaens libretto for deretter å trekke disse symptomene ut av det realistiske nivået og over til hvordan koleraen kan sees på som et resultat av Aschenbachs handlinger. Hutcheon & Hutcheon (1996) har vist hvordan koleraen kan sees på som samfunnets fordømmelse av homofili. På denne måten transformeres koleraen fra en fysisk sykdom til å bli et symbol på å straffe det som samfunnet anser som patologisk.

Den musikalske fremstillingen av død er det nivået som oftest har blitt behandlet i analyser av operaen. Analysene sentrerer i stor grad omkring det samme temaet; identifisering av ulike ledemotiver. Travis (1987) påpeker hvordan tegnene på dødens komme ligger klart i operaen helt fra starten av. Han bygger i hovedsak sin argumentasjon over er en analyse av det musikalske materialet, hvor identifiseringen av *kolera-motivet* (D-C-E-D#) og ulike modifikasjoner av *Tristan-akkorden* (originalt F-H-D#'-G#') kan virke som hovedmålet.²² *Tristan-akkorden*, som står som et symbol på uforløst kjærlighet, kan sies å avspeile Aschenbachs følelser for Tadzio. Dette medfører ikke nødvendigvis at det i det hele tatt har implikasjoner for publikums fortolkning av operaen. *Tristan-akkorden* er ikke utpreget artikulert i *Death in Venice*, slik vi kjenner den fra Wagners opera, men inngår som en del av orkesterveven. På denne måten vil publikum mest sannsynlig ikke kunne identifisere akkorden. Så også med *Kolera-motivet*. Dette motivet hører vi for første gang når Aschenbach møter Traveller på kirkegården i München. Travis (ibid) knytter dette motivet til gjennomgangsfiguren, og hevder at motivet symboliser gjennomgangsfigurens rolle som en dødens budbringer i operaen. Når Aschenbach lærer sannheten om koleraen ligger motivet i orkesteret (scene 11). Travis (1987) argumenterer for at dette knytter gjennomgangsfiguren opp mot koleraen, og at figuren på denne måten får en predikerende funksjon. Men selv om vi for første gang hører dette temaet hos gjennomgangsfiguren er det ikke avgrenset til denne figuren. Hele operaen er gjennomsyret av temaet, noe som gjør det vanskelig å trekke en klar symbolikk ut av det. Isteden blir motivet stående som et symbol for at pesten truer, noe som er underliggende for hele operaen.

SYMBOLSK SKILDRING AV DØD: GJENNOMGANGSFIGUREN

Thomas Mann-eksperten T.J. Reed (1987: 165) påpeker et litterært ledemotiv i Manns novelle:

The figures along Aschenbach's route, from the foreigner in Munich who stirs his wanderlust to the gondolier and the street-singer in Venice, all merged readily into an ominous unity. Real at the blandly realistic surface of the narrative, they also embody Hermes, the guide of souls to Hades. It became possible to speak of

²² *Kolera-motivet* har blitt betegnet med mange forskjellige metaforer. Travis (1987) kaller dette motivet *Marvels unfold-motivet*, mens Peter Evans (1996: 530f) viser til betegnelser som "canker", "snare" og "plague".

one thing and yet move on three levels –literal, psychological, mythological.

Reed definerer i dette sitatet ”gjennomgangsfiguren”, som i operaen manifesteres gjennom en stadig tilbakevendende baryton med til sammen 7 rollekarakterer. Til samme tid argumenterer han for en analyse i tre nivåer; et litterært, et psykologisk og et mytologisk nivå.

Ved å introdusere et mytologisk nivå til interpretasjonen av novellen henviser Reed til en assosiasjon mellom gjennomgangsfiguren og Hermes. Det mytologiske nivået trekker også Said (1995: 267) frem gjennom sin betegnelse av baryton-rollen som “[a] whole range of demonic characters”. Ifølge Robert Graves (1992) er Hermes dødens budbringer innenfor den greske mytologien. Myten forteller om en ung Hermes som lurar sin bror Apollon og på denne måten kommer i besettelse av evnen til forutsigelse. Hans far, Zevs, blir imponert av sin sønns evner og gir han ansvaret for gudenes horder. Hermes lover sin far at han aldri skal lyve, men legger til at han ikke lover å fortelle hele sannheten. Zevs sier: “your duties would include the making of treaties, the promotion of commerce, and the maintenance of free rights of way for travellers on any road in the world” (Graves 1992: 65).

Både John Evans (1986: 104) og Roy Travis (1987: 129) påpeker bruken av gjennomgangsfiguren som det *eneste* aspektet av operaen hvor librettisten fraviker Manns novelle. Tidligere i oppgaven har jeg vist hvordan operaen skiller seg fra novellen, blant annet med femkampen i scene 7, ”The Games of Apollo”. Bruken av gjennomgangsfigur er, slik Reed (1987) påpekte, et element som ligger nedtegnet i Thomas Manns novelle, som et av hans mange litterære ledemotiver. Til forskjell fra hvordan det i operaen er syv figurer som knyttes sammen av den gjennomgående barytonen er det fire figurer som knyttes sammen i novellen; Traveller, Elderly Fop, Old Gondolier og Leader of Players (Piper 1987).²³ Disse fire figurene blir bundet sammen av måten Mann karakteriserer fremtoningen deres. Traveller har en bredbremmet stråhatt, en stokk med jernpigg, røde øyenbryn, en kort oppstoppernese og adamseplet trår sterkt og nakent frem fra den magre halsen (Mann 2002: 7). ”Enten

²³ Evans hevder at det i Manns novelle kun er tre personer som har denne karakteriseringen; Traveller, Old Gondolier og Leader of Players (Evans 1986: 104). Karakteriseringen av Elderly Fop er ikke så klar som hos de tre andre, men på grunnlag av librettistens tolkning, som er den tolkningen som ligger til grunn for operaen, har jeg valgt å definere de som fire. Det bør også bemerkes at Mann-eksperten T.J. Reed definerer gjennomgangsfiguren i tre forskjellige skikkelser, men at også Tadzio kan tolkes som en Hermes-figur (Reed 1987: 165).

det nå skyldtes at han var blendet og skar grimaser mot den synkende solen eller det dreide seg om en virkelig vansiring av fysiognomiet, sikkert er det: leppene hans virket for korte. De var fullstendig trukket tilbake fra tennene, slik at disse – blottet helt til tannkjøttet – grinte hvite og lange frem mellom dem” (ibid: 8). Elderly Fop har, til tross for at han er forkledd som en yngre mann, stråhatt og oppstoppernese, og når han etter hvert begynner å bli beruset faller gebisset hans ut og avslører de hvite tennene og blottet tannkjøttet hans (ibid: 26–31). Også Old Gondolier karakteriseres av denne korte oppstoppernesen, de røde øyenbrynene, stråhatten og korte lepper som blottet de hvite tennene (ibid: 33). Til slutt kommer denne karakteriseringen igjen hos Leader of Players (ibid: 90). Myfanwy Piper og Benjamin Britten utnytter disse elementene i Manns tekst, men slik som J. Evans (1986) og Travis (1987) bemerket skaper de sin egen vri på det. Piper (1987: 48) skriver:

To make the symbolic point dramatically it made sense to think of these four characters who never appear together, being sung by one person. And there seemed very good dramatic reasons why the list should be extended to include the Hotel Manager and the Barber who, by their ordinary actions, also were instrumental in his death. One other voice was eventually added, that of Dionysus, the stranger god.

Piper (ibid: 47) henviser til hvorledes Mann gjennom gjennomgangsfiguren skaper et bilde av Hermes. Deres personlige vri kommer i det de velger å inkludere Hotel Manager, Barber og Voice of Dionysus til figurgalleriet, og i tillegg forsterker poenget ved å la alle bli spilt av den samme barytonen.

John Evans (1986: 104) påpeker at det at den samme barytonen synger alle de syv rollene skaper en ekstraordinær enhet til iscenesettelsen av gjennomgangsfiguren samtidig som det skaper en utfordring for sangeren med tanke på å gi hver enkelt av figurene en distinkt karakterisering. Kermans (1988) teorier om musikkens tre hovedfunksjoner i opera har vært underliggende for analysen min frem til nå, og kommer også til å være det i dette kapittelet. Den første funksjonen Kerman (ibid: 215) påpeker er definering av karakterer; musikken har evnen til å fortelle publikum om karakterenes indre liv, deres tanker og følelser. Videre genererer musikken dramaet gjennom å speile, forme og utdype hendelser. Til slutt hevder Kerman at musikken skaper en atmosfære. Disse tre momentene kommer til å bli utgangspunktet når jeg skal forsøke å fremheve hvordan Britten og Piper til samme tid skaper en

gjennomgangsfigur publikum kjenner igjen, men som også fremstår som selvstendige karakterer i handlingsforløpet.

Traveller: “Marvels unfold!”

I operaens første scene går Aschenbach tur på kirkegården i München. Allerede her får vi den uhyggelige stemningen som er gjennomsyret av død. I Manns (2002: 6) novelle heter det at Aschenbach leser innskriften på et gravkapell, som er utvalgte skriftsteder om livet etter døden. I operaen artikuleres den samme hendelsen gjennom koret som synger på teksten: ”They enter into the house of the Lord. May light everlasting shine upon them” (Akt I, scene 1). Melodiføringen og den sarte, minimale instrumenteringen, kun bestående av strykere, er som hentet fra et hvilket som helst sakralt verk. Det er som om det er et requiem for Aschenbach selv. Når vi tar for oss operaen i retrospektiv får hele denne scenen større symbolsk betydning. Døden er sentral helt fra den første scenen; det ligger i det scenografiske, ved at store deler av handlingen foregår på kirkegården, og det ligger i de musikalske assosiasjonene til requiemet. Det kan også bemerkes at musikkens funksjon her til samme tid poengterer to av elementene i Kermans teori. For det første genererer musikken handlingen, den representerer det Aschenbach leser i innskriftene. For det andre skaper musikken kirkegårdens atmosfære, gjennom assosiasjonene til requiem.

Det er på kirkegården Aschenbach får øye på den reisende fra ”bortenfor Alpene”. De to mennene kommuniserer ikke sammen i verbal forstand. I novellen har Traveller ingen replikker, mens i operaen artikulerer han de impulsene Aschenbach får etter møtet, som i novellen er beskrevet av fortellerstemmen. De stirrer på hverandre, noe Aschenbach lar seg fornærme av og gjør at han bestemmer seg for å overse den fremmede. Men likevel er det noe med Traveller som får Aschenbach til å drømme, noe som uttrykkes gjennom det som kan kalles Travellers arie; ”Marvels unfold!”. I denne arien forteller Traveller om det forunderlige sør, hvor det finnes eksotiske dyr og vekster. Dette er første gang vi hører innslag av eksotisme i musikken, gjennom den kromatiske ornamenteringen i klarinett og fagott, og bruk av gamelaninspirert perkusjon. I tillegg til sin eventyrlige beskrivelse av landene i sør predikerer Traveller også en fare: “See! In the knotted bamboo grove, (O terror and delight) a sudden predatory gleam, the crouching tiger’s eyes”. Edward Said (1995) skriver i sin artikkel om operaen, “Not All the Way to the Tigers: Britten’s *Death in Venice*”, om

hvorledes akkurat denne replikken er betegnende for hele verket. Hovedpoenget i Suids artikkel er at Venezia blir møtepunktet mellom øst og vest; Aschenbach reiser sørover, men ikke hele veien til tigrene, som i denne sammenhengen blir synonymt med fare. Og tigrene kommer fra India, der hvor den Dionysiske orgie finner sted, og der, som vi senere skal høre, koleraen har sitt opphav. Som Said poengterer det, hvis ikke Aschenbach kommer til tigrene, kommer tigrene til han. Artikkelen kan sees på som en videreføring av tankene Said (2003) presenterte i sin paradigmeskapende bok *Orientalism*. Som jeg skrev i kapitlet om Tadzio argumenterer Said i *Orientalism* for hvordan vesten konstruerer sin "Andre", Orienten, som perifer for selv å kunne fremstå som det sentrale. Videre assosieres Orienten med det eksotiske, det ukjente og det farlige. Dette synet kan ifølge Said aksentueres i kunsten, for eksempel i opera slik han viser i artikkelen om *Death in Venice* (Said 1995). Dette tatt i betraktning kan en si at det er "typisk" at koleraen har sitt opphav i India.

I Travellers avslutningsstrofe kommer oppfordringen til Aschenbach: "No boundaries hold you. Go, travel to the south. Great poets before you have listened to its voice". Denne strofen er verd å legge seg til merke. Den er nærmest identisk med paukestemmen når Aschenbach får øye på Traveller. Paukene virker på denne måten som en indikator for Travellers funksjon, vel å merke i retrospektiv. Strofen skiller seg ut fra resten av det musikalske forløpet; den er avskilt ved hjelp av fermater slik at man får følelsen av at musikken nærmest stopper opp, og har også en mer distinkt dramatisk natur enn den omliggende musikken. Denne strofen kommer igjen i operaens siste scene, som et siste farvel fra gjennomgangsfiguren. Dette poenget kommer jeg tilbake til senere i oppgaven.

Når det gjelder den musikalske karakteriseringen av Traveller er hans melodiske fraseringer et element som kan danne et grunnlag for sammenligning med de andre manifestasjonene av gjennomgangsfiguren. Travellers fraseringer er til å begynne med forholdsvis lange, basert på lange legato toneverdier, og kan gis den subjektive beskrivelsen av å være *melodiøse*. Deretter kommer en mer rytmisk og staccato del, det hele med stor dynamisk variasjon. Den andre delen fremstår da som kontrasterende i forhold til den første. Disse kontrastene fremhever det dramatiske uttrykket som ligger i teksten når Traveller beretter om eksotiske jungelvekster,

samtidig som de er spenningsoppbyggende i forhold til handlingen og profeterende for det som skal komme til å skje.

Elderly Fop: “Our love to the pretty little darlings!”

Aschenbach følger impulsene han får etter møtet med Traveller, og bestemmer seg for å reise til Venezia for å søke kunstnerisk inspirasjon. På båten over til Venezia treffer Aschenbach Elderly Fop, spilt av den samme barytonen vi kjenner igjen fra rollen Traveller. Aschenbach ser med avsky på den eldre mannen som kler og sminker seg som ungdommene han omgir seg med, og betegner ham som ”the old-young horror” (Akt I, scene 2). Elderly Fop fremstår som nærmest campy i sine karikaturlignende fakter og stemmebruk; han gestikulerer voldsomt og glir uanfektet over i falsett. Wayne Koestenbaum (2001: 169) har påpekt hvordan falsett ofte har blitt sett på som en assosiasjon til homoseksualitet.

Som i møte med Traveller, blir Aschenbach fornærmet av Elderly Fop, nå på grunn av hans frekke tilnærminger og insinueringer. ”Me Casanova? Me make trouble? I don’t know what trouble is, do I boys?” er de første ordene vi hører fra ham. Han gjør det på en slik innsmigrende måte at vi skjønner at han ikke mener det. De tre strofene hans, en strofe for hvert spørsmål, starter alle i en nedadgående heltoneskala fra H# til F#, i tredje strofe repeteres dette før det kommer et sprang på en liten none og han ender opp med en lang G i falsett. Jentene som står på kaien for å ta farvel med dem vet at han lyver, og uttrykker: ”He’ll make trouble!”. Elderly Fop glir mellom brystklang og falsett gjennom hele sin opptreden, noe som kan forstås som en metafor på hvordan han er ung og gammel på samme tid. De lyse hodetonene assosieres med en unggutt, men det høres mer anstrengende ut enn brystklangen som representerer Elderly Fops ”egentlige jeg”. Falsetten oppfattes som unaturlig, og kan på den måten ikke sies å representere den *egentlige* identiteten. Koestenbaum (2001: 164) formulerer det slik: ”Falsetto seems profoundly perverse: a freakish sideshow: the place where voice goes wrong”.

Når Elderly Fop tar kontakt med Aschenbach gjør han det med det sitt særpregede vokabular; med det karakteristiske spranget fra F# til G, fra brystklang til falsett. Ordene hans lyder: “Greetings Conte! Bound for Serenissima, I’m sure!”, hvor også ordet serenissima er i falsett. ‘Serenissima’ er det italienske uttrykket for den Venetianske republikken, men også en referanse til en kvasi-populær sang som

bringer assosiasjonene til late sommerminner (Travis 1987: 144). I operaen blir uttrykket harmonisert ut for kor og transformert til en barcarolle som ligger under hele scenen som et litt fritt ostinat. Travis (ibid) hevder at serenissima fungerer som operaens metafor for Venezias evige skjønnhet. Når båten legger til kai i Venezia tar Elderly Fop avskjed med Aschenbach gjennom ordene: "Au Revoir Conte! Pray, keep us in mind – and by the way our love to the pretty little darling – don't you know". Elderly Fops siste ord til Aschenbach fungerer som en profeti på det videre forløpet i operaen; han henviser til den elskede Tadzio og hvordan Aschenbach selv i scene 15 kommer til å adoptere Elderly Fops musikk og fremtoning.

Old Gondolier: "The Signore will pay!"

"Passengers must follow, follow where I lead, No choice for the living, No choice for the dead" er de første ordene vi hører fra The Old Gondolier (Akt I, scene 3). Videre sier han: "Nobody shall bid me, I go where I choose, I go my own way, I have nothing to lose". Og når Aschenbach så sier at han ikke vil betale for turen, siden Old Gondolier ikke tar han dit han vil, svarer Old Gondolier mystisk, kanskje mest for å forsikre seg selv: "The Signore will pay". Hva mener han med dette? Den gresken mytologien forteller om hvordan slektninger av de døde legger en mynt under den dødes tunge for å betale fergemannen Charon. Charon ror så de dødes sjeler over elven Styx og til Hades. De av de dødes sjeler som ikke har penger er dømt til en evighet på elvens banker med mindre de har lurt seg unna sin fører Hermes og kommet seg inn en av bakveiene (Graves 1992: 120). Men utsagnet kan også referere til en annen form for betaling; Aschenbach må betale for sine synder.

Kontrastene mellom Elderly Fop og Old Gondolier er store både når det gjelder de sceniske, de tekstlige og de musikalske elementene. Elderly Fops scene er "viril", med de unge mennene og de insinuerende kommentarene. Det musikalske støtter dette med et ostinat i skarptromme som er underliggende gjennom hele båtturen.²⁴ Old Gondolier derimot, har en mer mutt karakter, i tråd med hvordan Mann (2002: 32) beskriver han som mumlende der han hvisker mellom tennene til seg selv. Dette reflekteres gjennom hans sang, som er en avspeiling av det naturlige talespråket, både når det gjelder tonefall og rytmikk.

²⁴ I partituret fastslås det at perkusjonisten skal benytte seg av "Scrubbing brushes: ordinary domestic type".

Når så Aschenbach kommer i land på Lidoen blir Old Gondolier borte før han rekker å betale. Mennene som jobber på kaien bekrefter Aschenbachs, og våre antagelser, når de beskriver Old Gondolier som "a bad lot". Videre sier mennene: "A man we don't trust, a man without licence".

Aschenbach undrer seg over reisen med gondolen i sin arie "Mysterious gondola". Han uttaler: "How black a gondola is – black, coffin black, a vision of death itself, and the last silent voyage". Slik som Aschenbach først møtte Traveller på kirkegården, møter han her den tredje manifestasjonen av gjennomgangsfiguren, Gondolier, i noe som minner ham om en kiste. Videre sier han: "Yes, he rowed me well. But he might have done for me, rowed me across the Styx and I should have faded like echoes in the lagoon to nothingness". For første gang bemerker Aschenbach assosiasjonene mellom gjennomgangsfiguren og Hermes. Aschenbach betalte ikke for reisen sin, han har dermed noe uoppgjort med dette vesenet fra underverdenen, og vi kan bare anta at han til slutt må betale.

Hotel Manager: "No doubt the Signore will return!"

Når Aschenbach så møter Hotel Manager blir han møtt velkommen til hotellet og med komplimenter for valget om å reise med gondolen. Det første møtet blir kort, men denne karakteren er den første av de syv som vi møter igjen flere ganger. Etter møtet sier Aschenbach til seg selv: "A pleasant journey, did he say? The whole experience was odd, unreal, out of normal focus. Was I wrong to come, what is there in store for me here?" Aschenbach stiller her spørsmål ved sine valg, slik han gjør flere ganger gjennom operaen. Her går det direkte på skjebnen, hva er det som venter ham her? Utsagnet forteller oss som publikum at Aschenbach selv er klar over at denne reisen skal komme til å bli skjebnesvanger for han. For første gang legger han merke til den trykkende sciroccoen, den varme vinden som blåser innover middelhavslandene fra Nord-Afrika.

Vårt andre møte med Hotell Manager skjer i scene 6, hvor Aschenbach har bestemt seg for å reise fra Venezia på grunn av den besværlige sciroccoen. Igjen profeterer gjennomgangsfiguren det videre handlingsforløpet. Hotel Manager sier: "No doubt the Signore will return to us in his own good time". Uttrykksrepertoaret hans er igjen forskjellig fra de andre manifestasjonene. Han er deklamerende, med sine portato trioler og små intervaller. Orkesteret er nærmest anonymt i bakgrunnen, med

”wienerklassiske” pizzicato påslag i strykere og lange toner i sparsommelig instrumentert messing. I motsetning til de andre, som Aschenbach har opplevd som ubehagelige eller frekke, nærmest smisker Hotel Manager med Aschenbach. ”For men of letters, Signore, take pleasure in the contemplation of their fellows, for the Signore is well known in our country”. Hotel Manager forteller Aschenbach det han så gjerne vil høre; at han er en betydningsfull person som er kjent for sitt arbeide. Hotel Managers vennlighet gjør at han skiller seg ut fra de andre, men det gjør også at vi sitter igjen med spørsmålet om det er ekte.

Allerede under avreisen viser Aschenbach seg å være usikker på sin avgjørelse om å reise. Vil han egentlig dette? Har ikke vinden stilnet litt denne morgenen? Reisen blir avbrutt, på grunn av noen feilsendte koffertene. Aschenbach beskriver seg selv, som i et øyeblikk med høyere selvinnsikt enn vi har sett tidligere: ”I am becoming like one of my early heroes, passive in the face of fate. What do I really want?” Igjen denne usikkerheten; hva er det han egentlig vil? Etter hver som operaen fremtrer utvikler Aschenbach seg mer og mer til en ”slave of passion”, en betegnelse Lindenberger (1984: 43) bruker om tragiske helter og heltinner. Men Aschenbach er den totale overgivelsen en gradvis utvikling og ikke et konstant uttrykk. Parallelt med utviklingen foregår det en psykologisk kamp i Aschenbachs indre.

Kort etter dukker Hotel Manager opp for tredje gang, med unnskyldninger for at Aschenbachs bagasje har forsvunnet, og løfter om en ”mildere vind fra øst”. Han følger Aschenbach tilbake til rommet og sier: ”Now the Signore can holiday at ease, he can enjoy what he thought to have left forever”. Hotel Manager forlater rommet, og Aschenbach får øye på Tazio gjennom vinduet. Ved første blick på Tazio skjønner Aschenbach at den vakre gutten er den egentlige grunnen for at han kom tilbake til hotellet. Aschenbach formulerer det: ”Ah, Tazio, the charming Tazio, that’s what it was, that’s what made it hard for me to leave” (Akt I, scene 6). Her kommer det et vendepunkt i det Aschenbach innfinner seg med sin egen skjebne. Han uttrykker det: ”So be it. So be it”, som om det skulle være et Fadervår, hvor mennesket innser at det finnes noe større, noe som man overlater sin skjebne til med viten om at det er det som trengs å gjøres, mennesket selv er for lite. Så også for Aschenbach, han overlater fremtiden sin til det som kan virke bestemt for ham. Etter sin fullstendige overgivelse fortsetter han: ”Here I will stay, here dedicate my days to

the sun, to the sun and Apollo himself.” Så ironisk! Når Aschenbach endelig innfinner seg med sin skjebne sier han at han vil følge Apollon, akkurat det motsatte av det han ender opp med å gjøre.

Aschenbach viser ingen tegn til handling, og tar på den måten ingen del i sin skjebne. Det som skjer med ham er ikke på grunn av hva han selv gjør, men de omliggende omstendighetene. Aschenbach blir overtalt av Traveller til å reise til Venezia, han blir sendt frem og tilbake til hotellet, fordi han selv ikke klarer å ta avgjørelsen på hva han vil. Når Aschenbach da overlater seg selv til skjebnen, gjør han det med et håp om at alt skal ordne seg? Eller slik han selv drømmer om i scene 12: ”What if all were dead, and we were the only ones left alive”. Vi som publikum vet det så godt; det kan ikke gå bra med Aschenbach. Han kan ikke nå det målet han innerst inne ønsker, fordi det bryter så radikalt med det som anses for å være rett. Selv om Aschenbach folder sine hender innser han ikke sin egen synd. *Deus ex machina* vil aldri inntre; Gudene vil ikke redde protagonisten fra hans skjebne. Den interne representasjonen av Aschenbach medfører ikke nødvendigvis publikums gjenkjennelse og medfølelse. Vi ønsker ikke at Aschenbach skal gå seirende ut av siste akt. Ville vi reist oss og gått i avsky om Aschenbach hadde fått sin elskede Tadzio? Det at Aschenbach dør kan forstås som en nødvendighet, både for publikum og for han selv.

Lindenberger (1984: 36) hevder at: ”The musical dimension sharply diminishes the discomfort an audience feels in witnessing the violating of a taboo”. På grunnlag av den musikalske avspeilingen av Aschenbachs følelser føler vi som publikum mindre avsky for hans handlinger. Han bryter et tabu i det han forfølger Tadzio gjennom Venezias gater, og når han i slutten av Akt I erkjenner, nærmest hviskende, at han elsker Tadzio. Representasjonen av Tadzio, med assosiasjonene til det eksotiske og til *Phaedrus*, gjør at vi skjønner hva det er Aschenbach ser. Vi har sympati med Aschenbach fordi vi har fått tatt del i blikket hans, og kjenner følelsene hans gjennom musikkens nærvær. Men etter hvert som Aschenbachs beundring utvikler seg til en besettelse mister han gradvis publikums gjenkjennelse. Til slutt er det en Aschenbach vi som publikum har distansert oss fra som sitter alene på stranden når han dør. Vi har tatt avstand fra hans handlinger, uten at det betyr at vi har mistet sympatien med ham.

Barber: “He does not fear the sickness, does he?”

Den første akten slutter i det Aschenbach innser sannheten om sine følelser for Tadzio, ”I love you!” (Akt I, scene 7). Starten av andre akt tar opp denne tråden når Aschenbach reflekterer over implikasjonene av sin erkjennelse. Han føler skammen som om han hadde deltatt i en orgie, før han forsvarer seg selv: ”ridiculous but sacred too and no, not dishonourable even in these circumstances”.

I scene 8 møter Aschenbach Barber, den femte manifestasjonen av gjennomgangsfiguren. I likhet med Hotel Manager dukker Barber opp flere ganger. Barber er den første til å bringe koleraen på banen, men avfeier det fort som en bagatell når han skjønner at Aschenbach ikke har hørt om den. Aschenbach blir mistenksom, og blir kjent med byens hemmelighet gjennom en tysk avis. Han føler sykdommens nærvær i byen, men avfeier det hele som løse rykter og bestemmer seg for å ikke si noe til Tadzios familie; han vil ikke at de skal forlate hotellet.

Barber spør Aschenbach ”The Signore is not leaving us? He does not fear the sickness, does he?” Hvorav Travis (1987: 208) gjør et poeng av at de første tonene gjennomgangsfiguren sang, Travellers ord ”marvels unfold” ligger snikende under overflaten, i basstemmen, som et symbol på koleraen og faren som truer.

Leader of Players: “What a lot of fools you are!”

I scene 10 møter vi en omreisende trupp som underholder hotellets gjester. Vi kjenner igjen Leader of Players som den samme barytonen vi har sett tidligere og identifiserer på den måten Leader of Players som den 6. manifestasjonen av skjebnens budbringer. Aschenbach trekker Leader of Players til side, for forsøke å finne ut noe om sykdommen som herjer byen, men Leader of Players benekter det hele. Leader of Players lukter av desinfeksjonsmiddel, men når Aschenbach spør om hvorfor Venezia desinfiseres avfeier han det hele som aktsomhet.

Travis (1987: 216) bemerker at Leader of Players lyver, men at musikken forteller sannheten. Grunnlaget han har for å si dette er at han mener å kunne finne diminsjoner og augmentasjoner av *marvels unfold*-motivet i orkesterstemmene. Temaet får funksjon som et symbol på koleraen som truer byens befolkning. Carolyn Abbate (2001: 159) skriver i sin bok *In Search of Opera* om hvordan orkesteret kan sees på som en stemme i operaen: ”Operatic orchestras, so it would seem, deliver a

commentary, a statement by some coherent persona who articulates truths about image, plot, or character”. Orkesterstemmen er ifølge Abbate hensatt til en kommenterende funksjon i forhold til operaens handling; orkesteret forteller sannheten der hvor karakterene ikke gjør det. Dahlhaus (1989 b: 96) peker også på hvordan det tekstlige og det musikalske kan være motstridende i opera:

[Opera] has at its core a profound distrust of language. It is not arguments exchanged in recitatives, but affects expressed in arias – i.e., in soliloquies – that reveal the true substance of relationships between characters in a musical drama.

Dahlhaus henviser ikke til orkesterstemmen, slik som Travis (1987) og Abbate (2001), men vektlegger karakterenes arier som uttrykk for de sanne følelsene. Felles for Dahlhaus, Travis og Abbate er det at det er musikken som blir avgjørende for hva som er sannhet, i større grad enn det rent tekstlige.

Travis (1987) har vist hvordan orkesterstemmen kan avsløre Leader of Players løgn. Når Leader of Players samtaler med Aschenbach lyver han. Løgnene hans er resitativiske i stilen, i motsetning til arien hans som representerer sannheten. ”Laughing song”, som er det nærmeste Leader of Players har en arie, er en gjøglerwise som i utgangspunktet gjør narr av gamle elskere. Men samtidig har den en tvetydighet over seg; hvem er det egentlig Leader of Players synger om? Versenes tekst er på italiensk, noe som gjør at betydningen av selve teksten fremstår som mindre viktig. Til motsetning blir responsen han får fra sitt publikum, unisone uttalelser på operaens kommunikasjonsspråk som er engelsk. ”How ridiculous you are!” (Akt II, scene 10) heter det i refrengene, etterfulgt av latter med en perkusiv effekt. Først er det bare de hotellansatte som deltar i latteren, men etter hvert som intensiteten stiger blir hotellgjestene også med. Fra å latterliggjøre Leader of Players snur det hele om idet også han kaster seg med i latteren. ”What a lot of fools you are!” sier han. I partituret er det poengtert at han vender seg og synger til hotellgjestene. Med ett er det klart at det ikke er Leader of Players som er objektet for latterliggjøringen, men heller hotellgjestenes naivitet.

Voice of Dionysus: “Receive the stranger God!”

I scene 12 møter Aschenbach en engelsk reisebyråagent. Det er denne reisebyråagenten som forteller oss sannheten om epidemien som herjer Venezia: ”Death is at work, the plague is with us”. Aschenbachs mistanker blir bekreftet og

hans første tanke er at han må fortelle Tadzios mor at de må forlate byen. Men når han møter henne klarer han ikke si det. Travis (1987: 217) bemerker:

It is now clear what the Traveller meant by 'marvels unfold'.
Cholera in Venice is macrocosm; Aschenbachs infatuation is
microcosm. The common denominator is death.

Hemmelighetene kommer til overflaten. Aschenbachs besettelse er åpenlys, og nå vet både Aschenbach og vi som publikum sannheten om sykdommen som herjer byen. I sitatet viser Travis også til parallellen mellom koleraen og Aschenbachs forelskelse. Ikke bare er det en parallell, men slik jeg senere vil vise kan koleraen sees på som et *resultat* av Aschenbachs forelskelse.

I operaens 13. scene, *The Dream*, møter vi den siste manifestasjonen av gjennomgangsfiguren gjennom Voice of Dionysus. I denne scenen drømmer Aschenbach om hvordan Dionysus og Apollon sloss om hans sjel. På den måten blir drømmen en iscenesettelse av Aschenbachs indre kamp mellom det dionysiske og apollinske i ham (jamfør Nietzsche 1993). Thomas Mann (2002: 100-1) beskriver Aschenbachs opplevelse av drømmen nesten som en iscenesettelse i hans egen sjel:

Den natten hadde han en fryktelig drøm [...]. Skueplassen for dem var tvertimot hans egen sjel og de brøt inn utenfra og slo hans motstand – en dyp og åndelig motstand – brutalt til jorden, trengte rett igjennom den og lot hans eksistens, lot hans livs kultur ligge tilbake, herjet, tilintetgjort.

Drømmescenen er det eneste stedet i verket vi får denne "larger-than-life"-følelsen som så ofte assosieres med opera (se Lindenberger 1984). Dionysus ber Aschenbach om å følge ham, om å ikke fornekte mysteriene og naturen: "Receive the stranger God" åpner han. Voice of Apollo, på den andre siden, forfremmer fornuften, skjønnheten og orden: "No! Reject the abyss!", og videre: "Love reason, beauty, form". Det blir klart at Voice of Dionysus vinner diskusjonen, og Voice of Apollo forlater drømmen og Aschenbach: "I go, I go now". Etter Voice of Apollos utgang bygger det seg opp til et klimaks: "Taste it, taste the sacrifice. Join the worshippers, embrace, laugh, cry, to honour the God, I am He!" hoverer Voice of Dionysus, hvorpå operaens høydepunkt oppnås i en slags Dionysisk orgie. Koret, som her representerer den Dionysiske kulten synger et augmentert *Tadzio tema*. Koret støttes av fullt orkester, deriblant gamelanorkesteret, instrumentert i en tett orkestervev. Bruken av *Tadzios tema* skaper en assosiasjon mellom Tadzio og Voice of Dionysus, og da også

med den stadig tilbakevendende barytonen som en budbringer av døden. Aschenbachs besettelse har gått for langt. Han våkner opp fra drømmen som en sann disippel av Dionysus, og innser: "It is true, it is all true. I can fall no further". Hutcheon og Hutcheon (2000b: 34) sammenligner Aschenbachs overgivelse til Dionysus med syndefallet:

[Aschenbach] awakens to find himself crying 'Aa-oo' in his sleep. He describes what he is experiencing in terms of a 'fall' and a 'taste of knowledge', recalling not only Eden's forbidden fruit but the sensuality of the taste of the sacrifice that Dionysus had offered.

Hutcheons viser til den forbudte frukt, en beskrivelse som like gjerne kunne vært gitt av Tazio. Slik jeg argumenterte for i kapitel 2 er det en kategorisk grense for hva som anses for akseptert i et forhold mellom voksne og barn. Når Aschenbach utfordrer grensen blir konsekvensen den totale overgivelse til Dionysus.

Motsetningen mellom det apollinske og det dionysiske kommer også frem gjennom den musikalske karakteriseringen av de kroppsløse stemmene til Voice of Apollo og Voice of Dionysus.²⁵ Barytonen, som vi som publikum kjenner igjen representerer Voice of Dionysus, mens Voice of Apollo representeres av en kontra-tenor. Den operatiske koleraturen Voice of Apollo briljerer med står som en parallell til Apollon som retorikkens gud. Voice of Apollo avspeiler på den måten Aschenbachs veltalenhet. Voice of Dionysus har derimot en mer jordnær, man kan nesten kalle det en primitiv stemmeføring.

I scene 15 er Aschenbach igjen tilbake hos Barber. "Do what you will with me", sier Aschenbach til Barber, slik han tidligere overga seg til gudene i scene 13. "Yes! A very wise decision" responderer Barber. Denne gangen er forandringen større enn sist. Aschenbach utseende blir forandret, og han blir lik Elderly Fop fra første akt. Han blir den som prøver å skjule sin snikende alder med sminke og farget hår. Dette elementet kommer enda tydeligere frem i neste scene, hvor Aschenbach også adopterer Elderly Fops dramatiske gester og hans musikk: "Hurrah for the Piazza, the pride of the city. All hail to San Marco, all hail to my beauty, - 'the pretty little darling, don't you know'". Elderly Fops profeti åpenbarer seg for oss, han forutsa Aschenbachs møte med Tazio.

²⁵ Her bør det bemerkes at selv om rollene betegnes som *Voice of Dionysus* og *Voice of Apollo* blir disse rollene ofte representert visuelt i iscenesettelsen.

”The time of politeness and welcome to our excellent hotel is over”, deklamerer Hotel Manager idet vi entrer operaens siste scene. De fleste av hotellets gjester har bestemt seg for å forlate byen på grunn av den dødelige epidemien. Portieren bemerker at forfatteren, Aschenbach, ikke har reist, hvorpå Hotel Manager responderer: ”Be silent, - who comes and goes is my affair” (Akt II, scene 17). Utrykket er ikke ulikt det Old Gondolier brukte: ”Passenger must follow, follow where I lead. No choice for the living no choice for the dead”. Etter å ha fortalt Aschenbach om avreisen til den polske familien avslutter Hotel Manager: ”Yes, Signor von Aschenbach, the season comes to an end, our work is nearly done. No doubt the Signore will be leaving us soon? We must all lose what we think to enjoy the most.” Igjen kommer det samme temaet Traveller brukte da han oppfordret Aschenbach til å reise, nesten som for å poengtere at det er fullbyrdet. Replikken kan sies å oppsummere det hele. Her er Hotel Managers oppgave, og her er Aschenbachs skjebne. Så kan man jo spørre om hva det egentlig er Aschenbach har mistet; Tadzio eller seg selv? ”Den fullkomne rus er samtidig den fullkomne selvforگlemmelse, ja, utslettelse av individet, for kortere eller lenger tid” (Haaland 1993: 22). Aschenbachs besettelse har ført ham bort fra sine tidligere apollinske idealer, han har mistet det han i første scene identifiserte seg så sterkt med. Resultatet er den fullkomne overgivelse til Dionysus, noe som ender i hans død.

Gjennomgangsfigurens karakter

Hvem er så denne barytonen som har fulgt Aschenbach i syv forskjellige roller, fra kirkegården i München i scene 1 til Aschenbachs død på lidoen? Travis (1987: 217) hevder at gjennomgangsfiguren er en *del* av Aschenbach selv:

Who else but a facet of Aschenbach himself – a natural force working through him, long unacknowledged, ready at last to emerge, implacable and autonomous.

Det er de elementene av Aschenbachs personlighet som så lenge har blitt undertrykt av hans hang til å følge sine strenge krav om struktur og perfeksjon som uttrykkes gjennom gjennomgangsfiguren. Når de undertrykte delene av Aschenbachs personlighet kommer opp mot overflaten tar de til slutt helt overhånd og han klarer ikke lengre å stå imot. I operaens første scene slår Aschenbach fast: ”I reject the words called forth by passion, I suspect the easy judgement of the heart”. Aschenbach har, gjennom sin idealisering av det apollinske, undertrykt de dionysiske elementene

av sin person. Når han først får smaken på lidenskapen, i form av sitt møte med Tazio, klarer han ikke å stå i mot, og han gir seg hen til Dionysus.

Vi møter barytonen i syv forskjellige skikkelser i operaen, noe som medfører at det skapes en assosiasjonslinje mellom de syv. Den enhetlige representasjonen av de syv skikkelsene medfører at når den tilbakevendende barytonen dukker opp i scene 13 som Voice of Dionysus fremstår alle de syv manifestasjonene av gjennomgangsfiguren som dionysiske. Likhetsstrekkene Aschenbach ser hos gjennomgangsfiguren, artikulert til publikum gjennom *en* baryton, er på den måten iscenesettelsen av de undertrykte dionysiske kreftene i ham selv.

Peter Evans (1996) hevder at gjennom Aschenbachs privilegium som operaens jeg-person er ingen av de andre karakterene på scenen meningsbærende uten hans tilstedeværelse. Konsekvensene av dette er at det er Aschenbach som ser forbindelsen mellom disse syv karakterene, det er hans assosiasjon og ikke nødvendigvis virkelighet. Det er Aschenbach som ser forbindelsen mellom de menneskene han treffer, og han som til sist assosierer dem med Voice of Dionysus, som en del av sin egen personlighet. På denne måten er det den undertrykte delen av Aschenbach selv, de dionysiske kreftene i ham, som leder frem til hans undergang. For øvrig er dette i takt med hvordan Nietzsche (1993) fremlegger at om forholdet mellom det apollinske og det dionysiske kommer i ubalanse vil det lede til undergang.

Karakterene som representeres av barytonen blir stående igjen, frarøvet sin personlighet. Carolyn Abbate (2001: 200) har hevdet at stemmen representerer *autonomi* og *individualitet*. Av dette skulle de syv rollekarakterenes personlighet blitt formidlet gjennom barytonens stemme. Hva da når stemmen er den samme, eksisterer det likevel en individuell personlighet for den enkelte av manifestasjonene? Er Traveller også kun Traveller og ikke bare gjennomgangsfiguren? Tidligere har jeg vist hvordan den enkelte av karakterene gjennomgangsfiguren manifesterer seg gjennom har ulike uttrykksvokabular. Til eksempel glir Elderly Fop uanstrengt mellom brystklang og falsett mens Hotel Manager har et mer deklamerende uttrykk. Rollefigurenes *tilsynelatende* individualitet formidles gjennom de ulike vokabularene, men det er en maskering av den egentlige identiteten, som avsløres av gjenkjennelsen av barytonens stemme.

Det dramaturgiske grepet med å la en baryton spille syv ulike karakterer fremstår som et spill på forskjellige nivåer av opplevd virkelighet. Barytonen er virkeligheten; han er sangeren som har rollen som syv forskjellige karakterer i en opera. Men publikum klarer ikke å se forbi det faktum at den samme personen innehar forskjellige roller. Vi kjenner igjen hans stemme, til tross for de forskjellige uttryksmåtene, og vi kjenner igjen hans fysiske fremtoning selv om han er forkledd. På den måten blir assosiasjonslinjene skapt. Gjenkjennelsesmomentet blir avgjørende for vår tolkning av operaen fordi vi ikke helt klarer å se bort fra virkeligheten. Bruken av en gjennomgangsfigur får funksjon som et ledemotiv som assosieres med de dionysiske kreftene. Aschenbach gjenkjenner disse kreftene, selv om han ikke klarer å navngi dem. Han er uvitende om deres identitet som dionysiske frem til drømmen i scene 13. Gjenkjennelsesmomentet blir videre artikulert til publikum gjennom den stadig tilbakevendende barytonen som en forlengelse av Aschenbachs nesten hallusinerende blikk på kreftene som kommer til å ødelegge ham.

REALISTISK SKILDING AV DØD

Som en kontrast til den vakre byen Venezia og den skjønnne Tadzios grasiøse bevegelser utvikler den dødelige koleraen seg i bybildet. Vi hører mennesker som hoster, en tigger som forteller at barnet hennes er sykt, og Aschenbach bemerker flere ganger lukten av desinfeksjonsmiddel. En gruppe mennesker leser et oppslag der byens innbyggere blir advart mot å bruke vannet fra kanalene i husholdet. Vi hører ordet ”warned”, repetert flere ganger (Akt II, scene 9). Men Aschenbach fornekte fremdeles tegnene han får, og avfeier det hele som rykter. Som publikum skjønner vi at han burde følge oppfordringen han får av de tyske avisene om å reise hjem. Men han gjør det ikke; Aschenbachs skjebne er å dø i Venezia.

Koleraen er ingen vakker måte å dø på. Sykdommens symptomer består av uttørking, muskelkramper, diaré og oppkast. Ubehandlet vil ofrene falle i sjokk og huden deres vil bli blå eller svart (Hutcheon & Hutcheon 1996: 129). Ofrenes hud blir merket, noe Gilman (1989) ser som en stigmatisering av det patologiske.

Å navngi det ukjente

Koleraen har ligget truende under overflaten gjennom hele operaen. Noe må jo bare ødelegge Aschenbachs idealisering av Venezia og sine opplevelser der, som kommer

til sitt fulle i den hellenistiske idealiseringen i scene 7, *The Games of Apollo*. I scene 11 får Aschenbach bekreftelsen, en engelske reisebyråagenten gir en direkte beskrivelse av koleraens utvikling og navngir på den måten det som til nå har vært det faretruende ukjente. Mann (2002: 96) skriver:

Allerede i flere år hadde den indiske kolera vist en voksende tilbøyelighet til å bre seg og gå på vandring. Den ble fremkalt av de varme sumpene i Gangesdeltaet, steg til værds med den stinkende dunsten fra det unyttig-frodige øy- og urtidsvillnisset, som menneskene holdt seg borte fra. I disse bambustykningene hvor tigre ligger på lur, hadde farsotten rast vedvarende og usedvanlig heftig (Mann 2002: 96).

Mann stedfester koleraens opphav til India, til ”det unyttig-frodige øy- og urtidsvillnisset” (ibid: 96). Samtidig som reisebyråagenten forteller om koleraens opphav bekrefter orkesterstemmen det med eksotiske elementer. Treblåserne spiller et bakenforliggende teppe karakterisert av kromatikk, mens *kolera-motivet* (D-C-E-D#) høres i strykerne. Stedfestingen av koleraen bekrefter det vestlige blikket på Østen, slik Said (2003) fremla det i *Orientalism*. Den til nå ukjente faren har sin opprinnelse i øst, der hvor både Dionysus kommer fra, og der hvor Britten henter inspirasjonen til musikken som karakteriserer både koleraen og Tadzio.

De eksotiske elementene i musikken assosieres både med Tadzio og koleraen, og skaper på den måten en forbindelseslinje mellom disse elementene i operaen. På denne måten tydeliggjøres bildet av Aschenbachs død som en konsekvens av hans besettelse for Tadzio. Samtidig fremstilles det et tvetydig bilde av det østlige; det idealiserte og sensuelle gjennom Tadzio, og det ukjente og dødelige gjennom koleraen. Koleraen blir på denne måten den negative siden av orientalismen. I ytterste konsekvens kan jeg hevde at Tadzio og koleraen er to sider av den Andre; Tadzio er forførereren som fremstår som ren og uskyldig, men klarer å forføre protagonisten slik at koleraen omslucker han.

Er koleraen en konsekvens av at Aschenbach lar seg forføre av lidenskapen? P. Evans (1996: 535) uttaler det:

[T]he irresistible attraction Venice has for Aschenbach openly sways his judgment, and it is the cholera epidemic, lurking in wait throughout the opera, which on the physical level claims him a victim.

Attraksjonen som Venezia har overfor Aschenbach symboliseres gjennom Tadzio, på denne måten blir besettelsen for Tadzio det som ødelegger Aschenbach. De eksotiske elementene i musikken dukker også opp for første gang idet Traveller forteller Aschenbach om landet i sør. De dionysiske elementene, representert gjennom den eksotiske musikken, er på den måten tilstede i Aschenbach allerede før han treffer Tadzio. Det er Aschenbachs hang til det vakre, både i form av Tadzio og til Venezia som til slutt ødelegger ham.

DET MORALSKE FORFALLET

Det er en ensom og forlatt Aschenbach som dør på lidoen i scene 17. De andre hotellgjestene har forlatt Venezia, og det virker som om hele hotellet skal til å stenge. Aschenbach blir vitne til en siste slåsskamp mellom Tadzio og hans kamerat Jaschiu. I motsetning til i scene 7 vinner Jaschiu denne slåsskampen og avslutter med å presse Tadzios ansikt ned i sanden. Tadzio fremstår i denne scenen den heller svaklige gutten som Mann beskrev ham som, fremfor atleten Britten hyller. Igjen hører vi *Sirenesangen* fra scene 5, de kvinnelige stemmene som kaller på Tadzio; ”Adziù! Adziù! Adziù!”. Denne gangen imiterer Aschenbach ropet deres, og strekker ut armen sin etter Tadzio, i et siste desperate forsøk på å komme i kontakt med sin elskede. ”Tadziù!” blir hans siste ord før han stille dør og musikken dør ut sammen med ham.

Aschenbachs dødsscene er udramatisk; han faller stille sammen og den sparsommelige musikken har et gradvis *decrecendo* før den stille dør ut. Vi ville ikke blitt oppmerksomme på hans død om vi ikke hadde sett iscenesettelsen, eller lest scenehenvisningene i partituret. *Death in Venice* fremstår også i denne scenen som en opera der de visuelle aspektene er like viktige som de musikalske, i tråd med et gjennomgående argument i oppgaven min om at opera er en scenekunst, ikke en auditiv kunstform.

Den fysiske årsaken for Aschenbachs død er kolera, men til samme tid kan hans død ses på som et bilde av hans psykologiske og moralske nederlag. Fra å være en selvdisiplinert forfatter, som idealiserer de apollinske prinsippene om kontroll og individualisme, utvikler han seg til å bli en forfølger av den dionysiske kulten og dens kraft over det ubevisste, som en slags urkraft. Linda og Michael Hutcheon (1996) trekker paralleller mellom det fysiske nederlaget og det moralske nederlaget

Aschenbach opplever. De hevder at kolera historisk sett har blitt sett på som en samfunnssykdom, stående som et symbol på forkastelig moral, knyttet opp mot avvikende seksualitet. På denne måten kan Aschenbachs død sees på som et symbol på samfunnets fordømmelse av homoseksualitet: "The physical breakdown of the body becomes the model for the pathological breakdown of the culture" (Hutcheon & Hutcheon 1996: 15).

Tanner (1992) har undersøkt hvordan Venezia har blitt portrettert i litteraturen.²⁶ Han mener å finne noen stadig tilbakevendende temaer; lyst, sensualitet, seksualitet og det eksotiske. Venezia er en by karakterisert av umoral; en by man reiste til for å utforske sin seksualitet, gjennom Byrons beskrivelser "[a] sea Sodom" (ibid: 5). Tanner gir San Marco en beskrivelse av å fremstå som et fallos-symbol som stiger opp av vannet, Venezia selv er den engang så stolte byen som nå synker. På denne måten blir ikke koleraen bare en straff av Aschenbachs umoral, men pesten som rammer ubarmhjertig, blir en straff av hele Venezias befolkning, på grunn av byen Venezias rykte som et umoralsk sted. Assosiasjonene mellom seksualitet og sykdom er en gjennomgående linje også i Gilmans verker. Gilman (1989: 247) skriver: "The sexualized touch leads to pathology, and pathology (whether social or physical) leads to death".

²⁶ Thomas Mann deler sitt begjær for Venezia med blant annet Henry James, Herman Melville og W.H. Auden (Tanner 1992). James og Melville har til felles med Thomas Mann skrevet romaner (eller noveller i Manns tilfelle) Britten har basert operaer på, James' *The Turn of the Screw*, og Melvilles *Billy Budd*; begge operaene har et homoerotisk innhold. W. H. Auden var en av Brittens nære venner fra tiden han bodde i USA.

KONKLUSJON

Death in Venice er en kjærlighetshistorie. Det er en opera om en mann som ikke får den han elsker, og det tar livet av ham. Uforløst kjærlighet og død er gjennomgangstemaer i operatradisjonen, en kunstform som av Hutcheon og Hutcheon (2004) har blitt kalt ”The Art of Dying”. Det som gjør at *Death in Venice* skiller seg ut fra en tradisjonell kjærlighetshistorie er at verkets protagonist forelsker seg i den unge gutten, Tadzio. Det er en form for kjærlighet som bryter med den heteronormative, en form for kjærlighet som frem til 1967 var forbudt ved lov i Storbritannia.

Jeg valgte å dele oppgaven min i tre deler, en for hver av operaens karakterer. Tredelingen kan sees å representere et årsaks – virkning forhold; Utgangspunktet er Aschenbachs jeg-perspektiv, han treffer Tadzio, og blir påvirket av guttens skjønnhet, noe som resulterer i Aschenbachs død.

BLIKK OG TILSKUERPOSISJON

Aschenbach gir oss blikket på operaen. Han er verkets jeg-person, og deler dette perspektivet med oss som publikum. På denne måten blir det han ser også det vi ser. Aschenbach skaper de øvrige av operaens karakterene for oss, og han skaper dem i sitt bilde. I kapittelet *Aschenbach og Grimes* viste jeg hvorledes Aschenbach kan identifisere som en outsider i samfunnet; han er den asosiale kunstneren som i likhet med Peter Grimes blir betatt av en av samme kjønn. Dette er en del av Aschenbachs identitet, og det er dette blikket han deler med oss som publikum.

Når Aschenbach treffer Tadzio projakterer han idealene sine på den unge gutten, slik at Tadzio fremstår for oss som manifestasjonen av Aschenbachs idealer. Uten å noensinne snakke med gutten Aschenbach assosierer Tadzio med Phaëdrus fra Platons dialog med samme navn (2002). I denne dialogen diskuterer Socrates kjærlighet med den unge Phaëdrus.

Aschenbach har et nærmest hallusinerende blikk på den rollefiguren som jeg har betegnet som gjennomgangsfiguren. Gjennom et spill på forskjellige virkelighetsnivåer skapes det en enhetlig karakterisering av de syv rollene i operaen

som spilles av den samme barytonen. Aschenbach ser noen likhetstrekk hos de syv figurene, som igjen formidles til oss som publikum ved hjelp av gjenkjennelsesmomentet.

FOKUSET PÅ DET KROPPSLIGE

Jeg lar meg fascinere av Tadzio. Jeg ser hans stilistiske bevegelser og hører den eksotiske annetheten i musikken som karakteriserer ham, og jeg skjønner hva det er Aschenbach ser. Tadzio representerer en hyllest til annethet. Han er det uskyldige og vakre barnet, som hylles av Aschenbach, og som hylles av den raffinerte musikalske karakteriseringen av ham.

Operaens to akter står som et bilde på kontrasten mellom Apollon og Dionysus. Akt I er en Apollinsk representasjon, med scene 7 som et absolutt høydepunkt, hvor den apolliske idyllen representeres gjennom *The Games of Apollo*. I Akt II kommer de mer Dionysiske elementene gradvis mer frem i lyset. Når Aschenbach i scene 13 gir seg hen til den dionysiske orgien når vi operaens høydepunkt. Samtidig symboliserer overgivelsen at det nå er for sent for Aschenbach.

Death in Venice er uten tvil en opera hvor det kroppslige står i fokus, noe som kommer spesielt til uttrykk gjennom den visuelle fremstillingen av Tadzio. Linda og Michael Hutcheon (2000 b) argumenterer for at opera alltid har vært en kroppsfokusert kunstform. Det er kroppene som formidler opera til publikum, og tematikken i operaer dreier seg ofte om det kroppslige:

In opera [...] we must add not only the power of music but the consideration that its stories are so often concerned with the body. Opera has always been a body-obsessed art, even in ages when society in large has preferred to ignore the physical (Hutcheon & Hutcheon 2000b: 26).

SAMFUNNETS FORDØMMELSE

I tredje del av oppgaven viste jeg hvordan koleraen kan sees på som en konsekvens av umoral. Kolera og døden blir konsekvensene av Aschenbachs besettelse; han dør fordi han har gjort noe han må straffes for. Samtidig kan koleraen sees på som en fordømmelse av samfunnet Venezias promiskuøsitet.

Gjennomgangsfiguren leder Aschenbach frem mot sin skjebne, fra det første møtet på kirkegården i München i scene 1 til Hotel Managers avskjed i operaens siste scene. Gjennomgangsfiguren får på denne måten funksjon som en skjebnens budbringer som symboliserer den truende dødens komme.

I oppgavens innledning kritiserte jeg en veletablert tolkning av *Death in Venice*. Tolkningen tar utgangspunkt i distinksjonen mellom det dionysiske og det apollinske, slik den er beskrevet hos Nietzsche (1993), og fremsetter på den måten operaens plot symbolsk (Mitchell 1993, Schmidgall 1977). Aschenbach representerer i den symbolske tolkningen kunstneren, mens Tadzio symboliserer skjønnheten og kunsten. Aschenbachs besettelse for Tadzio blir på den måten et bilde på hvordan kunstneren i jakten på å fange skjønnheten mister kontakten med fornuften. På denne måten blir skjønnheten kraften som ødelegger kunstneren.

En lesning av operaen vil aldri bli fullstendig, eller kunne omfatte absolutt alt som er å si om den. Men det er heller ikke mitt mål. Jeg søker å formidle en lesning av operaen som kanskje kan utfordre den veletablerte tolkningen av verket som et symbol. Det er som det er etablert en sannhet om at verket symboliserer kunstnerens kamp for å skape. Jeg vil på ingen måte hevde at dette ikke kan stemme, men jeg mener at verkets detaljrikdom ikke kommer frem gjennom denne eufemismen.

Vil en interpretasjon som vektlegger de homoerotisk interpretasjon av verket redusere verkets verdi, slik Mitchell (1993: 115) påsto? Jeg mener å ha vist at ikke bare er den homoerotiske interpretasjonen en fruktbar innfallsvinkel for å forstå verket, men at den på ingen måte kan sies å degradere verkets verdi. Jeg snakker hele tiden om *effektene* av verket, fremfor komponistens grunner til å ta de valgene som har skapt operaen.

Er operaen på noen måte umoralsk fordi den tar for seg et tema som ikke passer inn med oppfattelsen man har av en så "høytstående" kunstform som opera? Eller ikke passer inn med en så vel ansett komponist som Benjamin Britten? Det finnes en tradisjon for å hylle "the love that dare not speak its name". Platon gjorde det, Wilde gjorde det, Shakespeare og Michelangelo gjorde det, og Mann og Britten har gjort det i *Death in Venice*. Det handler om kjærlighet, det handler om lidenskap og begjær, og det handler om død. Tematikk som enhver operagjenger vil kjenne igjen fra ABC-

operaene. Forskjellen er bare at det ikke handler om kjærlighet mellom mann og kvinne, men utfordrer oss ved å ta for seg forholdet mellom menn.

Jeg mener å ha vist i denne oppgaven at ved en interpretasjon av verket der jeg fokuserer på de homoerotiske elementene har vist hvordan verket kan inngå i en diskurs om annethet. For meg sier det mye om samfunnet og innad i musikkvitenskapen om man fremsetter et verk som i så stor grad har homoerotiske element, element som man så ofte har karakterisert som avvikende, symbolsk slik at det passer med de forestillingene man har om opera eller om komponisten Britten. Selv om Philip Brett har gjort et uvurderlig arbeide på dette området gjenstår det fremdeles masse. Brett skiller seg fremdeles ut fra den etablerte kanonen innenfor Britten-forskningen.

Jeg begynte oppgaven med å sitere fra Oscar Wildes poetiske definisjon av "the love that dare not speak its name". Oscar Wilde ble stilt for retten for det som ble betegnet som en grov umoralsk livsstil, og under rettsaken blir hans bøker brukt mot ham som bevis (Hyde 1948). Wilde besvarer dette med å sitere seg selv, fra forordet til *The Picture of Dorian Gray*. Wilde (1997: 3) skriver: "There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all."

LITTERATUR

- Abbate, Carolyn (2001): *In Search of Opera*. Princeton: Princeton University Press
- Bellman, Jonathan (1998): "Introduction", i Jonathan Bellman (red.) (1998): *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press
- Brett, Phillip (1993): "The Authority of Difference: Philip Brett reviews recent Britten offerings", i *Musical Times* 134 (November 1993): 663-36
- Brett, Philip (1994): "Eros and Orientalism in Britten's Operas", i Philip Brett et.al (1994): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge
- Brett, Philip (1994b): "Are You Musical? Is It Queer to Be Queer? Philip Brett Charts the Rise of Gay Musicology", i *Musical Times* Vol 135, No 1816 (Juni 1994): 370-374+376
- Brett, Philip (2000): "'Grimes Is at His Exercise': Sex, Politics, and Violence in the Librettos of *Peter Grimes*", i Mary Ann Smart (red.) (2002): *Siren Songs: Representation of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton: Princeton University Press
- Brett, Philip (2006): *Music and Sexuality in Britten: Selected Essays*. Berkley: University of California Press (red.: George E. Haggerty)
- Bridcut, John (2006): *Britten's Children*. London: Faber and Faber
- Britten, Benjamin (1978): *On Receiving the First Aspen Award*. London: Faber and Faber
- Carpenter, Humphrey (1992): *Benjamin Britten: A Biography*. London: Faber and Faber
- Concise Oxford English Dictionary (2004), oppslagsord: "platonic". Oxford: Oxford
- Cooke, Mervyn (1998): *Britten and the Far East: Asian influences in the music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press

- Cooke, Mervyn (1998 (b)): “‘The East in the West’: Evocations of the Gamelan in Western Music”, i Jonathan Bellman (red.) (1998): *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press
- Cooke, Mervyn (red.) (1999): *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge: Cambridge University Press
- Dahlhaus, Carl (1989): *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press
- Dahlhaus, Carl (1989 b): “What is a musical drama?”, i *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, nr. 2 (1989)
- Doctor, Jenny (2006): “Afterword”, i Philip Brett (2006): *Music and Sexuality in Britten: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press (red.: George E. Haggerty)
- Doegowski, Andrezej (1987): “I was Thomas Mann’s Tazio”, i Donald Mitchell (red.) (1987): *Benjamin Britten: Death in Venice*. Cambridge: Cambridge University Press (s. 184-185) [oversatt av Martin Cooper]
- Evans, John (1986): “Death in Venice”: The Apollonian/Dionysian Conflict, i *Opera Quarterly*, Vol.4, nr. 3 (1986: Autumn)
- Evans, Peter (1996): *The Music of Benjamin Britten*, Oxford: Clarendon Press
- Foucault, Michel (1984): *The History of Sexuality: Volume 2: The Use of Pleasure*. London: Penguin Books [oversatt av Robert Hurley]
- Foucault, Michel (1991): *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Penguin Books [oversatt av Alan Sheridan]
- Gilman, Sander L. (1985): *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Ithaca: Cornell University Press
- Gilman, Sander L. (1989): *Sexuality: An Illustrated History: Representing the Sexual in Medicine and Culture from the Middle Ages to the Age of AIDS*. New York: John Wiley & sons

- Graves, Robert (1992): *The Greek Myths: Complete Edition*. London: Penguin Books
- Haaland, Arild (1993): "Nietzsche idag: Innledning ved Arild Haaland", i Friedrich Nietzsche: *Tragediens Fødsel* (1993). Oslo: Pax Forlag
- Hindley, Clifford (1990): "Contemplation and Reality: A study in Britten's 'Death in Venice'", i *Music and Letters*. Vol. 71, nr. 4 (1990)
- Hindley, Clifford (1992): "Platonic Elements in Britten's 'Death in Venice'", i *Music and Letters*. Vol. 73, nr. 3 (1992)
- Hindley, Clifford (1999): "Eros in life and death: *Billy Budd* and *Death in Venice*", i Mervyn Cooke (red.) (1999): *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge: Cambridge University Press
- Hutcheon, Linda & Michael Hutcheon (1996): *Opera: Desire, Disease, Death*. Lincoln: University of Nebraska Press
- Hutcheon, Linda & Michael Hutcheon (2000): "Staging the Female Body: Richard Strauss's *Salome*", i Mary Ann Smart (red.) (2000): *Siren Songs: Representation of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton: Princeton University Press
- Hutcheon, Linda & Michael Hutcheon (2000b): *Bodily Charm: Living Opera*. Lincoln: University of Nebraska Press
- Hutcheon, Linda & Michael Hutcheon (2004): *Opera: The Art of Dying*. Cambridge: Harvard University Press
- Hyde, H. Montgomery (red.) (1948): *The Trials of Oscar Wilde*. London: Notable British Trials, William Hodge and Company
- Høgåsen-Hallesby, Hedda (2006): *Frykt, fascinasjon og forførelse: Fremstillinger av den orientalske kvinnen på 1870-tallets europeiske operascene*. Masteroppgave, Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, våren 2006

- Kempton, Daniel (1999): "The Games of Apollo in Benjamin Britten's *Death in Venice*: 'Strenght, Agility and Skill – The Body's Praise' ", i *Athlon: The Journal of Sport Litterature*. Vol. 16, nr. 2 (1999) s 55-61
- Kerman, Joseph (1988): *Opera as Drama*, Berkeley: University of California Press
- Kostenbaum, Wayne (2001): *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. Da Capo Press
- Lindenberger, Herbert (1984): *Opera: The Extravagant Art*. Ithaca: Cornell University Press
- Lindenberger, Herbert (1998): *Opera in History: From Monteverdi to Cage*. Stanford: Stanford University Press
- Locke, Ralph P. (1991): "Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's *Samson et Dalila*", i *Cambridge Opera Journal*. Vol. 3, nr. 3 (1991)
- Locke, Ralph P. (1993): "Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater", i *Opera Quarterly*. Vol. 10, nr. 1 (1993)
- MacKenzie, John M. (1995): *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press
- Mann, Thomas (2002): *Døden i Venedig*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- McClary, Susan (1991): *Feminine Endings: music, gender & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- McClary, Susan (2006): "Introduction", i Philip Brett (2006): *Music and Sexuality in Britten: Selected Essays*. Berkley: University of California Press (red.: George E. Haggerty)
- Mitchell, Donald (red.) (1987): *Benjamin Britten: Death in Venice*. Cambridge: Cambridge University Press
- Mitchell, Donald (1993): "A *Billy Budd* notebook (1979-1991)", i Mervyn Cooke and Philip Reed (red.) (1993): *Benjamin Britten: Billy Budd*. Cambridge: Cambridge University Press

- Mulvey, Laura (1989): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", i Laura Mulvey (1989): *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: The Macmillan Press. s. 14-26
- Nietzsche, Friedrich (1993): *Tragediens Fødsel*. Oslo: Pax Forlag [*Geburt der Tragödie* (1956), oversatt av Arild Haaland]
- Piper, Myfanwy (1987): "The libretto", i Donald Mitchell (red.) (1987): *Benjamin Britten: Death in Venice*. Cambridge: Cambridge University Press
- Plato[n] (2002): *Phaedrus*. Oxford: Oxford University Press
- Reed, T.J. (1987): "Mann and his novella: *Death in Venice*", i Donald Mitchell (red.) (1987): *Benjamin Britten: Death in Venice*. Cambridge: Cambridge University Press
- Said, Edward W. (1995): "Not All the Way to the Tigers: Britten's *Death in Venice*", i Philip Reed (red.): *On Mahler and Britten: Essays in Honour of Donald Mitchell on his Seventieth Birthday*. Woodbridge: The Boydell Press/Aldeburgh: The Britten-Pears Library
- Said, Edward W. (2003): *Orientalism*. London: Penguin Books
- Schmidgall, Gary (1977): *Literature as Opera*. New York: Oxford University Press
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): "Can the Subaltern Speak", i Cary Nelson & Lawrence Grossbeg (1988): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmills: Macmillan Education ltd
- Tanner, Tony (1992): *Venice Desired*. Cambridge: Harvard University Press
- Travis, Roy (1987): "The Recurrent Figure in the Britten/Piper Opera 'Death in Venice'", i *Music Forum*, Vol. 4, 1987
- Vlastos, Gregory (1981): *Platonic Studies*. Princeton: Princeton University Press
- Waterfield, Robin (2002): "Introduction", i Plato (2002): *Phaedrus*. Oxford: Oxford University Press

Wilde, Oscar (1997): *Collected Works of Oscar Wilde: The complete plays, poems and stories including 'The Picture of Dorian Gray' and 'De Profundis'*.
Hertfordshire: Wordsworth Editions

Andre medier:

Partitur: Britten, Benjamin (1973): *Death in Venice, Op. 88*. London: Faber Music Ltd

DVD: Britten, Benjamin (1981): *Death in Venice*. Tony Palmer, London Trust
Cultural Productions

DVD: Britten, Benjamin (1990): *Death in Venice. Glyndebourne Touring Opera*,
Arthouse Musik, BBC